

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Portais para o Espaço do Divino
Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento

Volume I
Texto

Francisco Xavier de Almeida Costa Henriques

Doutoramento em Belas-Artes
Especialidade de Ciências da Arte

Tese orientada pelo Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Portais para o Espaço do Divino
Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento

Volume I
Texto

Francisco Xavier de Almeida Costa Henriques

Doutoramento em Belas-Artes
Especialidade de Ciências da Arte

Tese orientada pelo Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor

Presidente:

Doutor António José Santos Matos, Professor Associado com Agregação e Vice-Presidente do Concelho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Rafael de Faria Domingues Moreira, Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutor Pedro Eugénio Dias Ferreira de Almeida Flor, Professor Auxiliar do Departamento de Ciências Sociais e de Gestão da Universidade Aberta;
- Doutor Paulo Jorge Garcia Pereira, Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa;
- Doutor Fernando Grilo, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor Associado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, orientador;
- Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Estudo financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia
(SFRH/BD/75358/2010)

2016

- O conhecer-te, Sofia, causa em mim amor e desejo.
- Discordantes me parecem, ó Filon, estes efeitos que em ti produzem o conhecer-me; mas é talvez a paixão que te leva a falar assim.

lehudah Abrabanel (dito Leão Hebreu)

Resumo

Prosseguindo uma linha de investigação iniciada, entre outros, por Jay Hambidge, Matila Ghyka, Charles Bouleau, ou Luís Casimiro, no presente estudo efetuou-se a análise geométrica das obras retabulares, e de tipologia retabular, em pedra, pertencentes ao período do Renascimento em Portugal.

Na ausência de um tal estudo efetuado às obras retabulares escultóricas em Portugal, abrangendo um arco cronológico que se estende da década de 1520 ao final do século, perante um inicial conjunto de 216 obras inventariadas, e de afastadas todas as que não reuniam essenciais condições de estudo, efetuou-se a referida análise a um conjunto final de 103 retábulos, 29 portais, 27 arcos triunfais e 17 túmulos.

Esteve em análise um conjunto de obras de arte até aqui nunca estudadas sob esta perspetiva, em alguns casos apenas muito resumidamente documentadas, e na sua grande maioria, só parcialmente descritas.

Analisaram-se e caracterizaram-se todos os espécimes, permitindo a respetiva ordenação por tipologias e subtipologias, introduzindo novos dados contribuindo para o estudo, inventariação e preservação deste legado patrimonial.

Efetuada a análise plástica e iconográfica de todas as obras, procedeu-se, depois, à identificação de existentes metodologias geométricas empregues como auxiliares prévias de composição; posteriormente organizando e a apresentando todo o conjunto no Volume III que compõe este estudo, devidamente identificadas e geograficamente ordenadas, acompanhadas pelas fotografias respetivas, e análises correspondentes.

Identificados diferentes níveis de excelência artística – escultórica e compositiva, e devidamente alicerçadas em eruditos conceitos de geometria de matriz euclidiana – efetuou-se uma mais profunda e integral análise de cerca de 20 obras de arte de excelência maior. Por fim, baseada nesta metodologia, esta análise permitiu uma mais completa leitura iconológica destas obras.

Abstract

Building on a line of research developed, among others, by Jay Hambidge, Matila Ghyka, Charles Bouleau and Luis Casimiro, we carried out a geometric analysis of stone-carved retable works and related structures, within the Portuguese Renaissance period.

In the absence of any studies on Portuguese stone-carved retables spanning a chronological arch from the decade starting 1520 to the end of that century, we initially identified a body of 216 inventoried works within this scope. Having disqualified all works that did not meet the essential research criteria, we applied the aforementioned analysis to a subject group of 103 retables, 29 portals, 27 triumphal arches and 17 tombs.

The artworks under analysis had never previously been studied from this perspective, are in some cases only scarcely documented, and the overwhelming majority are only partially described in existing literature.

We analysed and characterised all specimens, allowing us to categorize them across typologies and sub-typologies, enabling us to establish new data for the study, inventorying and preservation of this patrimonial heritage.

After carrying out the plastic and iconographic analysis of all the works, we proceeded to the identification of the existing geometric methodologies used to support composition work. In Volume III of this study, we organised and presented the whole body of work, duly identifying and geographically ordering each piece, in conjunction with its respective photographs and corresponding analysis.

Having identified different levels of artistic excellence – from stone-carving and compositional perspectives duly based on sophisticated Euclidian geometric concepts – we carried out a deeper and more integral analysis of 20 artworks of major significance. Finally, based on this methodology, this analysis enables a more thorough iconological interpretation of these works.

Palavras-chave

- Retábulo pétreo
- Competências geométricas
- Modelos compositivos
- Programas iconográficos e iconológicos
- Renascimento em Portugal

Keywords

- Stone carved retable
- Geometric competencies
- Compositional models
- Iconographic and iconological programs
- Portuguese Renaissance

Agradecimentos

A realização de uma Tese de Doutorado implica um trabalho árduo, metódico e continuado, empenho e esforço individual que implica a coordenação de uma avultada tarefa de estudo e investigação pessoal, mas não sem contar com um muito importante conjunto de apoios que importa agora lembrar.

As primeiras palavras de maior agradecimento são dirigidas, inevitavelmente, ao Professor Fernando António Baptista Pereira, o meu orientador, verdadeiro motor de arranque na consecução deste projeto e sem o qual este estudo não teria tomado os seus atuais contornos. É com particular gratidão e apreço que refiro a enorme disponibilidade e solicitude do seu acompanhamento sempre próximo, as constantes palavras de estímulo, de incentivo e valorização do trabalho que fui desenvolvendo, com a sua sabedoria científica e pedagógica escoradas numa vasta experiência constantemente dissipando as minhas dúvidas em sucessivas palavras de aconselhamento. Agradeço toda a atenção, o rigor e a exigência que a este ponto me conduziram.

Agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia o apoio prestado através da atribuição de uma bolsa de investigação sem a qual só muito dificilmente se poderia ter realizado esta tese.

O meu agradecimento à Exma. Sra. Diretora da Direção Regional da Cultura do Centro Dra. Celeste Amaro, pelas várias autorizações concedidas para visita da Sé Velha, bem como para cedência e utilização neste estudo dos desenhos estereofotogramétricos da Porta Especiosa, da de Santa Clara, e do Portal da Majestade. Ainda neste sentido, igualmente agradecemos a amabilidade e toda a atenção da Dra. Fátima Carvalho e do Arq. José Augusto Dias que nos forneceu os desenhos com todas as características solicitadas. Na delegação de Castelo Branco, agradecemos à Dra. Vera Neves, a autorização e facilitação da visita à Sé da Guarda.

Igualmente agradeço ao Diretor do MNAA, Prof. Doutor António Filipe Pimentel e ao Diretor-Adjunto Dr. José Alberto Seabra, pela autorização de visita e tomadas fotográficas das obras retabulares daquele museu. O meu mais sincero agradecimento à Dra. Maria João Vilhena de Carvalho pelo acompanhamento da nossa visita, bem como pela cedência de uma série de matérias de grande interesse para este estudo.

Agradecemos À Dra. Ana Alcoforado, Diretora do MNMC, pela autorização de visita e tomadas fotográficas às obras daquele museu; e o agradecimento muito particular ao Dr. Pedro Ferrão por todo o apoio, auxílio e disponibilidade nas nossas visitas, assim como a toda a sua equipa que tão prontamente se disponibilizou na montagem de andaimes móveis que permitiram as corretas tomadas frontais a meia altura de retábulos de tão grande dimensão como o retábulo do Tesoureiro.

Agradeço igualmente à Dra. Dulce Helena Pires Borges, Diretora do Museu da Guarda, por toda a sua gentileza e o seu auxílio, bem como por toda a documentação cedida, e a indicação de uma série de obra na região que poderiam ser interessantes a este estudo.

Agradeço ao Dr. Laurindo Monteiro, Diretor do Museu de Pinhel, pela autorização de visita e tomadas fotográficas ao retábulo naquele museu.

Agradecemos ao Dr. António Alegria e ao Dr. Joaquim Oliveira Caetano, pelas autorizações de visita às obras do Museu de Évora, bem como a disponibilização de equipamentos necessários à correta captação fotográfica das mesmas.

O meu agradecimento, também, à Dra. Conceição Cardoso, e à Dra. Ana Luísa Gouveia, da Universidade de Coimbra, pelas autorizações de visita e estudo às obras da igreja do palácio Nacional de São Marcos, em São Silvestre; e também ao cuidador, o Sr. Vítor Sá e a sua esposa que sempre me acompanharam tão amavelmente nas diferentes visitas.

Agradeço à Eng. Alexandra Carrilho e Dra. Laura Romão, da Fundação Robinson-Convento de São Francisco, em Portalegre, pela autorização de visita e pela cedência de múltiplos materiais de estudo, bem como a indicação de uma série de nomes e entidades envolvidas no restauro e conservação das obras que ali se encontram.

O meu profundo agradecimento ao Departamento dos Bens Culturais da Igreja da Diocese de Coimbra, nas pessoas do Exmo. Sr. Diretor, o Sr. Pe. José Coutinho e do Monsenhor Manuel Leal Pedrosa, pelo auxílio prestado nos contactos feitos a todos os párocos que, muito corretamente, e para preservação das obras das suas igrejas, nos solicitaram autorizações e creditações superiores.

O meu agradecimento à Dra. Paula Noé, do Departamento de Informação, Biblioteca e Arquivo do SIPA – Serviço de Informação para o Património, do Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana, cujos serviços de tão grande préstimo foram para este trabalho.

O meu agradecimento ao Exmo. Sr. Reitor da Universidade de Évora, pela autorização de visita àquelas instalações, nas quais se encontram uma das obras aqui em estudo.

Agradeço à Juíza Irmã Emília Martins, do Mosteiro de Celas, em Coimbra, por toda a sua ajuda, auxílio, solicitude e disponibilidade no acompanhamento da visita àquelas instalações.

O meu agradecimento Exma. Senhora duquesa de Cadaval, Dona Diana Álvares Pereira de Melo pela autorização de visita à igreja dos Loios, em Évora, e ao Sr. Custódio Carrageta que durante a mesma me acompanhou.

Ao Dr. Miguel Lencastre, pela amável permissão de visita e tomadas fotográficas à capela particular da casa dos Coimbras, em Braga.

Agradeço à D. Isabel Maria Belard da Fonseca Lopes da Costa, pela autorização à Casa dos Cerveiras, em Aguiar.

O meu agradecimento aos Exmos. Senhores Comandantes da Brigada de Trânsito da GNR de Portalegre, Coronel Edgard Lourenço, e Tenente-Coronel Paulo José Chitas Soares, pela autorização de visita àquelas instalações, bem como pela disponibilização de equipamentos que melhor permitiram as corretas tomadas fotográficas das obras ali presentes.

Um muito especial agradecimento à Ana Sousa por todo o atento trabalho de paginação, pelo seu enorme rigor e profissionalismo com que sempre contornou todas as questões, por toda a paciência com que foi capaz de lidar com os meus avanços, recuos e alterações, constantemente propondo-me interessantes soluções, e fazendo-me chamadas de atenção para incorreções de texto. Muito agradecido.

Um grande agradecimento ao meu colaborador, o João Pedro, por me ter auxiliado na composição de algumas imagens recorrendo a aplicações de imagem de síntese, e para as quais já não me restava tempo de as executar.

Uma palavra de enorme e muito terno agradecimento aos meus primos Maria de Fátima e Jorge, por me terem acolhido em sua casa, na Boleta, local em que me estabeleci por dois períodos, ponto de partida e de chegada para dias preenchidos por visitas aos múltiplos lugares na orla mondegua. Muito agradecido pela forma tão amável e gentil com que me acolheram, pelos serões agradáveis em que tanto conversámos, pelo entusiasmo com que tanto me encorajaram, por tudo quanto ouviram sobre os meus estudos, as minhas pesquisas, e as minhas visitas.

Um enorme agradecimento à minha prima Isabel Henriques, que me deu a conhecer o retábulo do Paço de Maiorca, cedendo-me alguns dados publicados que me permitiram algum aprofundamento na investigação daquela obra.

Dirijo o meu especial agradecimento a todos aqueles que cederam o seu tempo para me apoiar e auxiliar, ouvindo, lendo, e criticando os desenvolvimentos deste trabalho, com especial atenção para todos os meus irmãos Ana, Teresa, Pedro e Marta, e ao meu sobrinho Miguel, em todas as palavras de incentivo e ótimos conselhos, e também para todos meus amigos. Um agradecimento especial também para os meus companheiros de percurso, os colegas Cristina Cruzeiro, António Barrocas e muito particularmente para o Rui Oliveira Lopes, por toda uma série de preciosos conselhos e indicações, assim como pela cedência de bibliografia que me foi extremamente útil.

Um agradecimento igualmente especial para todos os colegas do Seminário de Leitura, mas muito particularmente à Ana Paz e ao António Henriques, mas que de maneira nenhuma ficaria completo sem o mais profundo agradecimento ao Professor Jorge do Ó por um tão interessante e importante seminário para o profundo conhecimento da reflexão *de si* e da elaboração do ato da escrita.

Aos meus companheiros de grupanálise, a Cláudia Conceição, a Idília Gonçalves, o Carlos Tomé Sousa, e o Carlos Rocha, pelos vários anos em que nos acompanhámos, e que em conjunto com a Dra. Teresa Silva Pinto, me permitiram melhor reflexão e mais profundo acesso ao conhecimento de mim.

Uma palavra de imensa gratidão para os meus pais que sempre me incentivaram e tanto me apoiaram na persecução dos meus objetivos, de quem aprendi o gosto e o interesse pelo conhecimento.

Quero agradecer a preciosa colaboração da Mafalda em todo este processo, a pessoa que desempenhou um importantíssimo papel na gestão e na organização do nosso núcleo familiar em momentos particularmente difíceis, sobretudo no período final. Sempre terna e amável, sempre solícita e prestável, sempre tranquila e encorajadora; no seu inestimável suporte nas tarefas diárias, redobrando os esforços e preenchendo o lugar da minha ausência na atenção que muitas vezes fui impedido de dar aos nossos filhos. Muito agradecido pelos conselhos sensatos e pelas palavras e gestos de incentivo. Aos nossos três filhos, o Gaspar, a Laura e a Violeta, o meu enorme agradecimento por todo o seu carinho, incentivo e pela sua enorme paciência.

Exprimo a minha enorme gratidão a todos os meus amigos e companheiros da SGI, de quem constantemente recebo encorajamento, palavras de conforto e esperança, organização de pessoas, para as pessoas e pelas pessoas, empenhadas na constru-

ção de um mundo de paz e harmonia, baseada na felicidade individual de cada um.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que me auxiliaram durante todos os períodos de visita: os párocos que me concederam as autorizações, que me acompanharam, ou que agilizaram os processos e agendaram com as diferentes pessoas das Fábricas das igrejas para que me recebessem e me prestassem todo o auxílio necessário, pessoas amabilíssimas que alteraram os seus quotidianos, tantas vezes complicados, para poderem estar a horas nos locais combinados; a todas estas pessoas os meus mais sinceros e profundos agradecimentos:

Em Aveiro, na Sé, ao Cónego Dr. Fausto; em Abiúl, ao Pe. António Manuel de Almeida; em Adémia de Cima, ao Pe. Luciano Silva Nogueira; em Águeda e Trofa do Vouga, ao Pe. Jorge; em Arrifana, ao Pe. Marco António e ao Sr. Eduardo; em Arronches, ao Pe. Fernando de Jesus Farinha; em Beduído (Estarreja), Pe. José Fernando; Botão e Souselas, Pe. Fernando Rodrigues de Carvalho; Buarcos, Pe. Carlos; em Cabeço de Vide, Pe. Paulo Henriques Dias; Cadima (Lemed e Guimara), Pe. António Neto Samelo; Cantanhede, Pe. Luís Francisco; Castanheira do Ribatejo, Presidente da Junta de Dr. Luís Almeida; Castelo Viegas, Pe. António Joaquim de Almeida; em Condeixa-a-Nova, ao Pe. Idalino Simões que tão amavelmente me acompanhou a diversas localidades e que me deu tão interessantes indicações sobre diferentes lugares aonde poderia encontrar obras que interessassem a este estudo; em Coimbra, na Sé Velha, ao Pe. João Evangelista, pela sua amável visita e por toda a agradável e interessante conversa em torno da Sé e do Concílio de Trento; na Ega, ao Pe. Amílcar Santos Neves, pela sua enorme simpatia e cortesia, pelo interesse pela minha matéria de estudo e pela preservação do valiosíssimo património artístico e cultural; pelo seu livro de tanto interesse sobre o legado histórico, artístico, cultural, social e religioso da Ega e da região; em Coimbra, na Sé Nova, para visita à igreja de São Salvador, ao Cónego Dr. Sertório; em Eiras, ao Pe. Luís Ribeiro; em Elvas, ao Pe. José Maria Francisco; no Ervedal da Beira, ao Pe. José Carvalho que tudo correu para procurarmos uma obra que acabámos por não encontrar; em Espariz, ao Pe. João Fernando; em Évora, ao Cónego Dr. Eduardo Pereira da Silva, da Sé; em Évora, ao Cónego Dr. Manuel Ferreira, da igreja de São Francisco; na Faia, ao Padre António Freire e à Sra. Maria Rosário Oliveira; em Góis, ao Pe. Carlos Cardoso; em Lemed, ao Sr. Marcolino de Jesus; em Leiria, ao Dr. Pedro da Ordem Terceira; em Maceira,

ao Pe. Marcelo Moraes; em Montemor-o-Velho, ao Dr. Manuel Carraço, Provedor da Santa Casa da Misericórdia daquela vila; em Óbidos, ao Dr. Sérgio Gorjão e ao Pe. Paulo Gerardo; na Pampilhosa da Serra, ao Pe. Paulo Silvestre; em Penacova, ao Pe. Rudolfo; em Penela, Pombalinho e Espinhal, ao Pe. António Coelho de Carvalho; em Pombal, ao Padre Diamantino da Cruz Vieira; em Pinheiro da Bemposta, ao Pe. Manuel Pereira; na Roliça, ao Padre Sérgio Mendes; em Rio Maior, ao Sr. António Cardoso da Santa Casa da Misericórdia daquela cidade; em Soure, ao Pe. José da Cunha Simões; em Tentúgal, à D. Maria de Lurdes Santiago, da Santa Casa da Misericórdia daquela vila; em Tentúgal, ao Pe. Elcio Roberto, e ao José Mourão; em Travanca, ao Pe. Santiago; em Vale de Azares, ao Padre António Carlos Freire, mas sobretudo ao Sr. Francisco Faria que tão amavelmente me recebeu; em Verride e Montemor-o-Velho, ao Pe. José Luís; em Vila Nova de Anços, ao Pe. Manuel Oliveira Simões; em Vila Nova da Barquinha, ao Pe. José Madeira; em Viseu, ao Cónego da Sé, o Dr. José Vieira.

“Ninguém vive isoladamente. De forma mais ou menos visível, as nossas vidas e existências são constantemente auxiliadas por outros, seja pelos pais, mentores, ou a sociedade em geral. Estar consciente destas ligações, sentir apreço por elas, e esforçar-se por retribuí-lo à sociedade com espírito de gratidão, é a mais correcta forma de viver do ser humano.”

Daisaku Ikeda

Lista de Abreviaturas

CCB – Centro Cultural de Belém
CHAM – Centro de História d’Aquém e d’Além-Mar
CHSC – Centro de História da Sociedade e da Cultura
CNCDP – Comissão Nacional para as Comemorações
DGEMN – Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
dos Descobrimentos Portugueses
DRCC – Direção Regional de Cultura do Centro
FBAUL – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia
FCTUC – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra
FLUC – Faculdade de Letras de Universidade de Coimbra
FLUL – Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa
IEM – Instituto de Estudos Medievais
IPPAR – Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico
ME – Museu de Évora
MG – Museu da Guarda
MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
MNMC – Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra
MP – Museu de Pinhel
SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico
SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

Introdução	21
PARTE I	33
1.1 Metodologia Teórica e Prática	35
O Método Geométrico	39
A Ciência da Arte	42
Exposição do Método	52
Aplicação do Método	53
Retângulos <i>específicos</i> e os respetivos métodos construtivos	55
O Quadrado	55
Os Retângulos $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$, $\sqrt{5}$	56
Os Retângulos de Ouro (Φ) e $\sqrt{\Phi}$ (raiz quadrada de Φ)	56
O Retângulo $\sqrt{5}$	57
Os Retângulos com Correspondência em Acordes Musicais	58
A Estrutura Interna dos Retângulos	59
Casos Gerais dos Retângulos	60
A Armadura do Retângulo	61
O Rebatimento dos Lados Menores	63
A Secção Áurea dos Lados do Retângulo	64
Retângulos Dinâmicos	65
Os traçados internos decorrentes das consonâncias musicais	67
Leitura iconográfica e iconológica	69
 1.2. Das Origens do Retábulo à formalização do Retábulo Pétreo em Portugal	 73
Da Origem do Retábulo	73
Processo evolutivo	78
Tipologias do retábulo ibérico no século XVI	82
O estudo do retábulo em Portugal	86

A obra retabular em pedra, em território nacional	89
O século XVI e o retábulo pétreo renascentista	92
Tipologias do retábulo pétreo em Portugal	93
Da ornamentação dos Retábulos	106
Portais, Arcos Triunfais e Túmulos – as estruturas	107
Da ornamentação dos Portais, Arcos Triunfais e Túmulos	113
PARTE II	119
2.1. Elenco das Obras Estudadas	121
2.2. Organização das Obras Estudadas por Tipologias	141
2.3. Modelos Geométricos Detetados nas Obras Analisadas	157
2.4. Seleção de Obras de Acordo com <i>Marcos</i> Específicos	
(Retângulos de Ouro ($\Phi\Phi$), $\sqrt{\Phi}$, $\sqrt{2}$, etc.)	179
(Quadros)	183
PARTE III	211
Paradigmas de Competências Geométricas, de Modelos Compositivos	
e de Programas Iconográficos e Iconológicos	213
3.1. Do Empirismo à Prática Compositiva	215
3.2. Da Prática ao Saber	217
3.3. Ciência na Arte	232
3.3.1. O Portal da Igreja de Atalaia	241
3.3.2. O Túmulo de D. Diogo Pinheiro	254
3.3.3. O Retábulo da Varziela (da invocação de Nossa Senhora	
da Misericórdia)	266
3.3.4. O Túmulo de D. Luís da Silveira	291
3.3.5. Os Túmulos do Panteão dos Lemos em Trofa do Vouga	310
3.3.6. O Túmulo de D. Isabel de Sousa e de D. João de Noronha,	
em Óbidos	340
3.3.7. Porta Especiosa	363
3.3.8. Portal Principal da Igreja de Santa Maria Madalena, em Olivença	402
3.3.9. Cenotáfio de D. Afonso de Portugal	419

3.3.10. O Túmulo de D. Jorge de Melo e Portal da Igreja do Mosteiro de São Bernardo em Portalegre	435
3.3.11. Retábulo da Piedade, Igreja do Convento dos Anjos em Montemor-o-Velho	460
3.3.12. O Retábulo de São Marcos na Igreja de São Salvador de Coimbra	472
3.3.13. O Retábulo de São Silvestre	492
3.3.14. O Retábulo da Capela do Tesoureiro	502
3.3.15. Os Túmulos e o Retábulo do Santíssimo Sacramento da Capela dos Meneses, na Paroquial de Cantanhede	522
3.3.16. O Túmulo de João da Silva, na Igreja do Mosteiro de São Marcos	547
3.3.17. O Retábulo da Assunção da Virgem, na capela-mor da Sé da Guarda ...	565
3.3.18. O Retábulo do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra	600
3.3.19. Três <i>Pale</i> do Tipo Pictorial Elaboradas em Consonâncias Musicais	617
3.3.20. Reconstrução Hipotética de um Retábulo Narrativo a partir dos seus Fragmentos	635
 3.4. Da Geometria ao Estilo: questões de atribuição de autoria colocadas pelo presente estudo	 649
 Conclusão	 659
 Índice das Imagens	 663
 Bibliografia	 701

Introdução

A par dos estudos geométricos de Almada Negreiros, Lima de Freitas, Eduardo Tavares, Carlos Calvet ou, mais recentemente, de Luís Casimiro, Vítor dos Reis, António Oriol Trindade ou Simão Palmeirim, mas sobretudo pela absoluta inexistência de qualquer estudo geométrico aplicado à escultura em Portugal, por ocasião do nosso curso de mestrado pensámos ser pertinente um estudo geométrico visando o retábulo da igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena, hoje Palácio Nacional da Pena, em Sintra, supondo-se que uma tal investigação e análise pudesse constituir um alicerce para o aprofundamento do conhecimento da obra de Nicolau Chanterene, bem como para consolidar uma série de afirmações quanto às características de perícia e erudição deste escultor, “imaginário” ao serviço da coroa portuguesa ao longo da primeira metade do século XVI.

Subjacente a esse trabalho esteve o pressuposto de que se existisse uma coerência plástica na adequação formal a uma estrutura geométrica ordenadora, poderia trazer novos contributos para um maior conhecimento da obra em análise, concorrendo para o enriquecimento da leitura da sua complexa organização compositiva e, assim, trazer clarificações quanto à estrutura narrativa daquele retábulo – obra pétrea de notabilíssima qualidade escultórica e compositiva, sem qualquer paralelo em território peninsular. No seu conjunto, esta análise traria novos dados que avultariam o conhecimento da obra e o carácter deste artista.

É, pois, neste seguimento, e com o mesmo propósito, que pretendemos alargar os mesmos métodos de análise e interpretação então empregues, agora estendendo-os ao mais vasto corpo escultórico retabular do período renascimental em território nacional. Pensamos ser de inequívoca importância esta análise, convictos que a mesma constitua um alicerce para o aprofundamento do conhecimento sobre a escultura e a arte portuguesas deste período, bem como das características eruditas dos artistas que lhes deram consecução, situando-os no contexto artístico e cultural da época, não só no âmbito nacional como internacional.

Depois de efetuado o estudo supracitado, algumas questões se nos colocaram, problemáticas para as quais se tornava premente a procura de respostas.

A primeira prende-se com o facto de embora sabendo da existência de distintos sis-

temas de divisão geométrica aplicados pelos artistas geómetras de antanho – originando traçados geométricos variados empregues como auxiliares prévios da composição – tenhamos identificado um único, sistematicamente empregue por Nicolau Chanterene¹. Se a análise da obra retabular deste artista nos conduziu ao esclarecimento de um método geométrico aí constantemente empregue, ele não trouxe luz sobre a existência e a aplicação de outros métodos geométricos conhecidos ou empregues por outros artistas coevos, adquiridos por diferentes vias de aprendizagem, mas que, seguramente, teriam sido empregues no vasto e riquíssimo acervo existente em território nacional.

Por outro lado, mesmo sendo da autoria de Nicolau Chanterene todos os primeiros retábulos escultóricos deste período em Portugal – todos portadores já de uma verdadeira linguagem renascentista² – sem que seja suficientemente conhecida a sua origem ou locais de aprendizagem, não é possível conhecer, também, a “genealogia” do *seu* esquema geométrico de organização.

Consideramos, por isso, que a análise das obras retabulares deste período e a identificação dos esquemas geométricos aí presentes, a sua proximidade ou distanciamento, nos traria novos esclarecimentos quanto à sua origem, utilização, difusão, influências ou contaminações, traçando um quadro que, futuramente, numa investigação mais abrangente, possa relacioná-los com outras obras do mesmo período no contexto internacional.

Assim, o estudo alargado às composições retabulares deste período, permitiu-nos conhecer quais os tipos de traçados empregues, quais os mais difundidos ou que colheram maior aceitação entre os escultores a trabalhar em território nacional, ou mesmo que tipo de continuidade ofical alcançaram. Neste seguimento, este estudo esclarecer-nos-á ainda sobre a amplitude do conhecimento erudito da geometria entre escultores e imaginários, ciência e prática que se reconhecem efetivos entre os pintores e arquitetos que, à época, no reino laboravam³.

Por fim, o esclarecimento sobre a existência, ou não, de traçados reguladores análogos,

1 HENRIQUES, Francisco, 2006.

2 Os quatro retábulos do claustro do mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, e logo depois, o retábulo da Lamentação, na igreja do mosteiro de São Marcos, em Tentúgal – todos os cinco executados ao longo dos primeiros anos do decénio de 1520. Cf. GONÇALVES, António Nogueira, 1979; DIAS, Pedro, 1996, 1999, e 2003; e GRILO, Fernando, 2000.

3 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004; PEREIRA, Paulo, 2011.

e/ou a profusão dos mesmos, fornecer-nos-á um acrescido conjunto de respostas relativamente à sua aplicação nos diferentes contextos de utilização:

— Se num dado conjunto de obras forem identificados idênticos traçados, poder-nos-á dar indicação de uma metodologia geométrica concebida por um mesmo artista, ou apreendida e executada em contexto oficial (ou mesmo, em percurso individual posterior), deste modo podendo fornecer dados complementares para a clarificação de atribuições de autorias que não se encontrem documentalmente corroboradas.

— Se, perante um dado acervo de obras documentalmente atribuído a um mesmo artista, traçados diferentes forem encontrados, poderá conduzir-nos à constatação de cam-biantes criativos de uma mesma personalidade, por isso, de um artista mais versado e/ou especulativo na prática geométrica aplicada ao ato criativo.

Tal como pudemos identificar, também, nos estudos dos vários autores, dado o vasto acervo de obras e de artistas existentes, tomamos como garantida a identificação de diferentes traçados geométricos, pois eles resultam, igualmente, da transmissão de diferentes conhecimentos, oriundos de diferentes práticas, de diferentes tradições e aprendizagens, ou mesmo, em casos muito específicos, de novas volições e preocupações artísticas e intelectuais.

É, pois, com este objetivo que nos propusemos efetuar esta análise, principalmente mas não exclusivamente, em torno do então grande centro cultural coimbrão, indutor que foi de um vasto número de obras de notável caráter artístico.

Após ótimos resultados obtidos por via da aplicação do método matemático e geométrico, e da leitura iconográfica e iconológica complementares⁴, torna-se manifesta a vantagem da sua utilização, concluindo-se que utilizado com a mesma precisão e probidade científica, o mesmo constituirá um método igualmente “rigoroso, eficaz, válido e credível” para um mais profundo conhecimento e interpretação do conjunto das obras retabulares escultóricas do Renascimento em Portugal.

Desta forma, este estudo dar-nos-á a possibilidade da identificação dos traçados aí presentes, a identificação e inclusão em diferentes categorias de traçados empregues (ou dando-nos a conhecer outras, novas) e, sobretudo, permitir-nos destrinçar os mecanismos de sig-

4 Cf. BOULEAU, Charles, 1996; CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, e ainda HENRIQUES, Francisco, 2006.

nificação das obras em análise, conduzindo ao enriquecimento da sua leitura e interpretação.

A mesma concordância que verificámos existir entre a estrutura compositiva do portal axial da igreja de Santa Maria de Belém e a *Armadura* [traçado geométrico] que encontramos subjacente à organização compositiva de *todas* as obras retabulares idealizadas de raiz por Chanterene, comprova o *delineamento e conceção* do portal, e não, apenas, a execução da estatuária e do ornamento nele presentes, fornecendo provas concretas de que o gizamento de portais e outras obras de idêntica envergadura fossem integralmente entregues à execução de mestres escultores⁵. Assim, com o objetivo de encontrar suficientes comprovações que demonstrem o emprego das metodologias geométricas aplicadas à conceção destes retábulos, bem como à observação do processo evolutivo que a eles conduziu, torna-se imperativo o estudo exaustivo e alargado a outras estruturas escultóricas e arquitetónicas que com eles partilham características particulares de caráter retabular, como seja o caso de portais, arcos triunfais ou túmulos. Por todos estes motivos, a sua inclusão e análise far-se-á sempre que nelas identifiquemos o necessário conjunto de características formais que justifiquem e possibilitem o seu estudo.

Observando o conjunto das obras escultóricas que neste grupo incluímos, de imediato nos deparamos com a extensa e incontornável obra desse vulto maior da escultura renascentista em Portugal – João de Ruão – bem como a de alguns que têm sido apontados como seus colaboradores, ou trabalhado no seu aro de influência, como seja o caso de Tomé Velho, António Gomes, António Fernandes, Pêro Luís ou João Luís – estes últimos documentados na execução do portal do colégio de Santo Tomás – ou ainda de outros artistas estrangeiros que entre nós se radicaram, como seja o caso de Diogo Jacques ou Francisco Lorete.

Na prossecução destes objetivos começámos por procurar as obras de maior relevo plástico, compositivo e narrativo, ampla e generalizadamente reconhecidas pela mais destacada bibliografia e que maior destaque receberam nos estudos desenvolvidos por insígnies autores que à arte e escultura portuguesas se dedicaram. Foi, sobretudo, em torno da cidade de Coimbra e da orla mondeguna que encontramos referenciado o maior número de obras, bem representativo de um surto mecenático seguramente relacionado com a en-

5 Ver também FLOR, Pedro, 2004.

tão presença da universidade naquela cidade a partir de 1536 mas, sobretudo, de figuras eclesiásticas de maior influência e poder de dinamização, como seja o caso de D. Jorge de Almeida – não apenas na Sé Velha mas em toda a sua órbita de influência como bispo de Coimbra – ou de frei Brás de Barros, com as reformas crúzias e a eminente ideação da Rua da Sofia e a edificação dos múltiplos colégios (à qual o insigne bispo conde não pode ter sido alheio) – num gesto de doura projeção sem precedentes – impulso de que a cidade e toda a região vieram a beneficiar. De facto, como teremos oportunidade de referir, é numa vasta região em torno do grande centro cultural coimbrão que se situam um grande número de obras de grande qualidade plástica e com elevado nível de erudição. Terá sido a partir da produção escultórica aí efetuada que terão emanado o gosto por este tipo de obras retabulares, ao qual estaria associado um elevado estatuto social e cultural, obras essas imbuídas de uma série de importantes métodos de divisão geométrica utilizados na génese das composições, e já portadoras dos principais sintagmas do léxico *ao antigo* que veremos reproduzidos, *grosso modo*, um pouco por todo o território nacional nos decénios seguintes.⁶

Assim, porque encontrando-se na região de Coimbra um grande número de obras edificadas, a nossa primeira viagem de análise destinou-se à tomada de fotografias, medição e observação direta de um conjunto destas estruturas, dentre as quais mencionamos, apenas a título de exemplo, o retábulo da Misericórdia, na capela da Varziela; ou os vários retábulos do Sacramento existentes, entre outras, na paroquial de Cantanhede; na igreja de Santa Maria da Alcáçova, em Montemor-o-Velho; ou na Sé Velha, em Coimbra; ou estruturas retabulares de outras tipologias, tais como o retábulo da Lamentação da igreja dos Anjos, em Montemor-o-Velho; e ainda alguns dos retábulos da coleção do Museu Nacional Machado de Castro (à data ainda fechado para reestruturação). Outras obras de merecido destaque tínhamos em vista mas, porque se encontravam mais afastadas desta área, em momento mais oportuno, numa outra viagem, receberiam a nossa cuidada atenção.

6 A importância dada aos conceitos vitruvianos generalizados pela nova tratadística assim o justificam, com ampla fortuna e divulgação em território nacional, com a presença em bibliotecas nacionais da tradução e ilustração de Cesariano, ou das *Medidas del Romano* de Sagredo (com várias edições nacionais), ou mesmo através de novas propostas trazidas à prática por artistas em contacto com a produção teórica e artística em território transalpino (com ecos de acentuada preponderância em Alberti). Cf. DIAS, Pedro, 1982 b), pp. 98 e ss; e 1988, pp. 157-160.

Durante as visitas aos locais onde se encontravam os supracitados retábulos, e por indicação de várias pessoas – desde os profissionais da área, ou daqueles que pertencem às Fábricas das igrejas, ou mesmo às pessoas da terra que amavelmente se disponibilizaram a abrir-nos as portas dos diferentes locais – divisávamos um mais vasto conjunto de obras para além daquele por nós inicialmente proposto (estas, na sua maioria, as obras de mais reconhecido mérito e excelência artística, sobretudo orbitando em torno da obra escultórica de João de Ruão e, por isso, mais divulgadas e conhecidas). Mesmo que tivéssemos programado a visita e análise de obras não estritamente retabulares mas cumprindo idêntica tipologia – como fosse o caso, entre outras, dos túmulos e arcos triunfais existentes na igreja de São Marcos, o panteão dos Silva, em São Silvestre, Tentúgal – no decorrer desta incursão, paulatinamente apercebemo-nos da existência de um acrescido número de outros retábulos (na maioria das vezes mais simples, é certo) mas, sobretudo, arcos triunfais e portais, menos documentados ou apenas sumariamente referidos.

Se a nossa pesquisa se focava, inicialmente, em obras retabulares que têm vindo a receber maior destaque bibliográfico e maior fortuna crítica, por confrontação direta tivemos a possibilidade de observar outras obras que colheram menor atenção, embora nelas estivéssemos a poder identificar, mesmo que por análise sumária e imediata, importância valorativa essencial enquanto detentoras de esquemas compositivos que podiam fornecer excelentes contributos para a nossa pesquisa. Gradualmente, íamos verificando a importância e o interesse especulativo que a identificação dos traçados geométricos daquelas obras comportaria para o pleno entendimento dos sistemas geométricos de composição que nos propusemos analisar, assim como para a averiguação dos ecos e repercussões que o conhecimento das metodologias de composição, alicerçadas nesses processos de divisão geométrica, poderão ter suscitado nas oficinas, nos artistas e lavrantes coetâneos que, mais tarde, ainda no mesmo período, difundiriam estas práticas pelo nosso território.

Não podemos deixar de assinalar, portanto, a enorme importância de que se reveste a vivência, a observação e a análise presencial das obras, e mesmo do conhecimento dos espaços, dos lugares e dos monumentos nos quais se encontram as mesmas, possibilitando, muitas vezes [quase sempre], a identificação de outros espécimes de inequívoca importância, ou mesmo de outras obras, ou de outros elementos e, sobretudo, de um imenso conjunto de ínfimos pormenores, que nos fornecem dados que constituem valiosos contributos e adendas para a compreensão da obra em questão.

Estes novo conjunto de dados, mas também a constatação de tão mais próximas afinidades tipológicas, formais e compositivas, a identificação de sintagmas clássicos, mesmo que de carácter decorativo, e uma aparente e quase sempre presente aproximação às prescrições tratadísticas, conduziu-nos a uma reformulação na nossa procura e a uma mais profunda e sistemática pesquisa bibliográfica que nos pudesse dar mais indicações das obras que nos interessavam para prossecução dos nossos objetivos.

Assim, para que não descurássemos obras essenciais que pudessem trazer clarificações à nossa análise, prosseguimos na reformulação do nosso plano de trabalho e, como tal, na reelaboração de uma metodologia que, sequencialmente, consistiu:

1 – Na pesquisa bibliográfica e no levantamento exaustivo de todas as obras deste período que pelas suas características tipológicas devessem ser englobadas neste acervo, com a preocupação da procura das obras de tipologia retabular que melhores dados nos pudessem fornecer relativamente aos esquemas geométricos de composição, empregues no arco cronológico em questão, em território nacional;

2 – A idealização, preparação e produção de novas viagens, fazendo a pesquisa e levantamento dos contactos das entidades tutelares dos monumentos, dos edifícios e das obras referidas, e o pedido de autorização de visita às mesmas;

3 – A reprogramação, agendamento e calendarização das visitas, no sentido da preparação objetiva e otimizada das viagens para que do ponto de vista cronológico e geográfico as tornassem mais curtas (nas distâncias percorridas) e mais rápidas (e, por isso, menos onerosas), tornando-as concisas e profícuas;

4 – E, por fim, as viagens e as visitas para as análises propostas.

Foi, então, após este mais aprofundado e exaustivo recenseamento documental, resultando num levantamento muito mais vasto, que nos propusemos efetuar duas viagens exploratórias de maior extensão geográfica e temporal, cuja organização exigiu uma metódica preparação, por motivos óbvios relativos ao delineamento do percurso em função da proximidade das localizações e ao obrigatório agendamento prévio de todas as visitas, necessariamente calculando as distâncias percorridas, os tempos dos percursos, os tempos das visitas, das referidas análises, das tomadas fotográficas e medições das obras, incluindo e prevendo eventuais contratempos que sempre acontecem. No seu estrito cumprimento, em dias de maior atividade que começavam, necessariamente, muito

cedo e terminavam tarde, chegámos a percorrer oito diferentes localizações em visita, muitas vezes distando várias dezenas de quilómetros entre si, em muitos desses dias percorrendo centenas de quilómetros. Assim, numa área que se alargou muito além daquela inicial, a nossa pesquisa estendeu-se da Beira Litoral à Beira Baixa e Beira Alta, com o grande núcleo central em torno de Coimbra; mas também ao Minho, a Braga e Caminha; à Estremadura; ao Ribatejo; ao Alentejo, com importantíssimo centro em Évora e numa linha que se prolongou a Olivença; e, por fim, ao Algarve.

Segundo a pesquisa efetuada em torno da bibliografia, consideramos ter visitado, fotografado, medido e analisado o mais vasto número de obras de tipologia retabular da Renascença, à qual muitas faltarão, certamente, mas cujo estudo integral só será possível num mais alargado período de tempo e com a constituição de uma equipa formada por vários elementos. No processo agora efetuado importa conceder particular realce à análise geométrica de cada obra, na decifração do traçado geométrico empregue como auxiliar prévio de cada organização compositiva, num procedimento que implicou, no mínimo, a execução de cerca de dez diferentes traçados e respetivos desenvolvimentos para cada uma das obras em análise.

Procurámos e examinámos obras do século XVI que apresentassem uma linguagem *ao antigo*, e já plenamente imbuídos daquela nova sintaxe. Do mesmo modo, todas as que evidenciavam ainda a anterior linguagem gótica ou já a sequente *maneira* não foram por nós englobadas. Ressalvam-se, no entanto, algumas obras dos períodos de transição, mesmo que pertencentes ao século seguinte – e é este, apenas, o caso – que pela excelência das suas características formais de continuidade com o anterior período, optámos por incluir. Por fim, ressalva-se ainda o caso específico dos arcos triunfais, certamente não estando muitos deles aqui abrangidos (dado o vasto número que existirá por todo o território), cingindo-nos apenas àqueles que encontrámos associados e vinculados arquitetónica e estilisticamente a obras retabulares em análise.

Importa referir que nos empenhámos em encontrar e analisar *in loco* o maior número possível de obras inventariadas na bibliografia atinente, algumas delas, por vezes, e à época, insuficientemente documentadas [ou mesmo, algo imponderadamente, por falta de possibilidade de entrada nos locais], como teremos a possibilidade de referir. Por outro lado, salientamos também, que em alguns casos, algumas das obras inventariadas, nomeadamente no Inventário Artístico de Portugal, não foram por nós encontradas ou, perante

a nossa solicitação, a sua visita nos foi sonegada sem que tenhamos tido a possibilidade de verificar a sua existência. Por fim, ressaltamos que com o decorrer desta investigação identificámos, ainda, um conjunto de obras que não foi possível incluir neste estudo dado o seu estado de degradação, ou por não reunirem as condições de uma análise integral por se encontrarem desmanteladas, incompletas, ou parcialmente deslocadas dos seus locais de enquadramento original. Embora tenhamos encontrado alguns destes retábulos nestas condições, e porque são apenas sumariamente referidos e quase desconhecidos, decidimos conceder-lhes algum espaço neste estudo – tal como seja o caso do retábulo de Arrifana, obra que seria de bastante qualidade escultórica e compositiva, e que com algum pesar vimos muito danificada. Outras, bem conhecidas e com longa fortuna crítica que a historiografia lhes tem concedido, sabendo-as incompletas ou desmanteladas [ainda que, por vezes, só parcialmente], não as incluímos neste estudo – como seja o caso do magnífico retábulo da Misericórdia de Coimbra, ou o de Lorvão, hoje, ambos no Museu Nacional Machado de Castro; ou o retábulo de Pedrógão Grande, do qual subsistem apenas alguns elementos separados – as imagens ainda na igreja, e partes variadas dos seus elementos tectónicos guardados num armazém.

Ao longo desta pesquisa efetuámos um conjunto de mais de duas mil tomadas fotográficas a um conjunto de 216 obras de tipologia retabular, as quais, depois de afastadas as 40 que não cumpriam os requisitos enunciados, ascende a um total de 176 obras, das quais, 6 não nos foi possível fazer a completa análise a que nos propusemos. Assim, entre as 165 restantes, efetuámos uma integral análise *plástica, iconográfica e geométrica* a 97 retábulos, 26 portais, 26 arcos triunfais e 16 túmulos (embora no caso de Trofa do Vouga cada uma das duas estruturas tumulares conjugue um par de sepulturas), e que oportunamente enunciaremos.

Após o levantamento efetuado, tornou-se imprescindível uma aturada separação e catalogação das provas, tendo em vista a organização cuidada e metódica que nos proporcionou mais rápido acesso e um estudo proficiente.

Embora o interesse objetivo destas fotografias seja as tomadas de vista frontais e sem distorções perspéticas para posterior traçado das divisões geométricas que nos permitiram divisar a existência de traçados geométricos reguladores, focámo-nos, também, nos diferentes *elementos decorativos* que, em nosso entender, muito mais do que simples ornamentos, compreendem uma profunda e intrincada linguagem sim-

bólica, consoante caracterizem as superfícies das estruturas retabulares, dos arcos triunfais, dos portais ou dos túmulos – tal como logo pudemos verificar e que, posteriormente, analisaremos comparativamente.

Do mesmo modo, estas fotografias dão-nos a possibilidade da análise comparativa desses mesmos motivos, os quais, mais do que fazerem parte de um reportório comum e amplamente utilizado, pertenciam a acervos “particulares” de imagens e ilustrações habitualmente coligidos individualmente pelos artistas. Por outro lado ainda, a identificação comparativa de pormenores específicos – neste caso, de técnicas escultóricas de labor da pedra – dar-nos-iam indicação, talvez, de uma certa “maneira” ou de determinada “mão” na conceção da obra.

Após a catalogação das imagens captadas prosseguimos com a referida análise *geométrico-matemática* no cerne do nosso estudo, começando a mesma pela identificação do *marco* em que se insere a obra; seguidamente, com a determinação do respetivo *módulo*; depois, com a comparação dos *marcos* encontrados, e a sua identificação [ou não] no conjunto aqueles mais empregues neste período; e, por fim, a elaboração de tabelas aonde, separados já por tipologias e pelos respetivos módulos e medidas, será possível obtermos, também, uma diferenciação por subtipologias. Finalmente, e só então, prosseguimos à eleição das obras que aprofundadamente estudámos, e à aplicação de toda a restante metodologia que seguidamente enunciaremos detalhadamente.

Enunciaremos, também, aquelas que, pelos motivos supracitados, não incluiremos neste estudo, assim como as que nos propusemos visitar mas que não foram encontradas, fazendo sempre referência específica a cada um desses casos. As obras retabulares de Nicolau Chanterene anteriormente por nós analisadas – os três retábulos do claustro do Silêncio, em Santa Cruz; o retábulo da Lamentação, na igreja de São Marcos; o retábulo de São Pedro, na Sé Velha; e o retábulo da Pena⁷ – não as incluímos neste estudo.

No terceiro volume deste estudo incluímos uma ficha referente a cada uma das obras enumeradas, na qual constarão uma fotografia da mesma, o nome respetivo, a região, a localidade, o edifício (igreja ou museu) em que se encontram, a indicação da tipologia correspondente, e a análise plástica e iconográfica respetiva. Relativamente à análise geo-

7 HENRIQUES, Francisco, 2006.

métrica, referimos as medidas da obra, o *Marco* e o *Módulo* correspondentes, a designação que este toma, e qual a metodologia de análise que lhe encontrámos.

Importa referir que embora tenhamos organizado estas obras num terceiro volume diferenciado, apresentado em CD, o mesmo não deve ser visto como um conjunto de imagens ilustrativas do texto analítico deste volume. Pelo contrário, neste volume expomos a análise integral de todas as obras relacionadas, a mesma que nos possibilitou uma consistente comparação entre todas, e da qual emergiram aquelas de maior interesse e valor que compõem o nosso *corpus analítico*. No Volume II – Apêndice Iconográfico, também apresentado em CD, incluímos todas as imagens necessárias à explanação desta tese, na sua grande maioria sendo *explicativas* e *demonstrativas* da análise efetuada a cada uma das obras analisadas no texto deste volume.

Depois de divisados os traçados geométricos de todas as obras, depois de comparados e analisados conjuntamente, procederemos à leituras iconológica dos casos de maior excelência, cuja semântica, como noutros casos pudemos averiguar, se vê alicerçada, veiculada e empoderada por este *suporte* geométrico generalizadamente empregue na sua génese compositiva.

Todas as fotografias foram captadas pelo autor deste estudo, bem como todos os desenhos e traçados sobre aquelas efetuados – excetuando-se apenas os casos pontuais de algumas imagens de referência, sempre devidamente identificados. Do mesmo modo, a preparação das fotografias, as correcções de cor e de luminância, bem como todos os desenhos aí efetuados, foram também executados pelo autor, neste caso com recurso a uma aplicação digital de desenho e tratamento de imagem – o Photoshop.

Adotámos, como é de lei, o atual acordo ortográfico, embora em alguns casos devamos fazer uma exceção, posto que a corrente grafia adotada poderá induzir a uma leitura errónea do que pretendemos dizer. Assim, excetuamos os termos *recepção*, *espectador*, *sector*, *acção*, ou *correcto*, uma vez que para o alargado universo de mais de 200 milhões de leitores de expressão oficial portuguesa, esta nova grafia resulta igualmente dúbia.

PARTE I

- 1.1 Metodologia Teórica e Prática
- 1.2 Das Origens do Retábulo à formalização do Retábulo Pétreo em Portugal

1.1 Metodologia Teórica e Prática

Na prossecução dos nossos objetivos tivemos como pressuposto constante a procura e identificação de todos os métodos que pudessem ter propiciado a adequada estruturação compositiva das obras que analisávamos, bem como os processos que conduziram à elaboração de uma imagética que resultava eficaz do ponto de vista da narrativa, da expressão artística e da linguagem visual, procurando destrinçar os subjacentes e intrincados mecanismos de significação aí presentes. Como tivemos já oportunidade de referir, este processo iniciou-se por ocasião da nossa investigação efetuada em torno da obra retabular chanterenesca, primeiro e importante momento durante o qual logo fizemos uso da mesma metodologia agora empregue, no seguimento daquela iniciada por Charles Bouleau, e mais tarde aplicada [e notavelmente incrementada] no contexto artístico nacional por Luís Casimiro. Nessa análise, igualmente incluímos a *exposição dos métodos* seguidos, texto que aqui igualmente expomos, sumariamente alterado mas necessariamente incrementado, com um conjunto de adendas que para o presente estudo importa clarificar.

Durante a nossa pesquisa, entre estudos de vários autores nacionais e estrangeiros que contribuíram para o aprofundamento do conhecimento sobre esquemas geométricos de composição, averiguámos que ao longo de toda a história da arte, mas sobretudo em alguns momentos específicos e em casos eruditos muito particulares, nomeadamente neste período que nos ocupa, o Renascimento, foram aplicados sistemas geométricos singulares capazes de conter em si esquemas de ordenação de toda a estrutura compositiva. Neste sentido, são absolutamente essenciais os vários estudos de Matila Ghyka⁸, nos quais o autor averigua e aprofunda o conhecimento das proporções geométricas na natureza e na arte, estendendo-se desde o período helenístico à contemporaneidade, passando pelos diferentes períodos artísticos intermédios, e cujos desenvolvimentos

8 GHYKA, Matila, 1977 a) e b), as edições por nós consultadas. As suas obras, contudo, foram publicadas e desenvolvidas logo desde 1927, quando da publicação de *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts*; em 1931 *Le Nombre d'Or. Rites et Rythmes pythagoriciens dans le Développement de la Civilisation Occidentale*; *The Geometry of Art and Life*, em 1946; ou *A Practical Handbook of Geometry and Design*, e *Philosophie et Mystique du Nombre*, ambos de 1952.

continuam a colher generalizada aceitação no meio científico. Analisando os diferentes sistemas proporcionais e as suas propriedades matemático-geométricas – com particular incidência sobre a *divina proporção* e o *Número de Ouro* – o autor esclarece uma miríade de relações intrínsecas às formas planas e aos volumes tridimensionais, revelando, seguidamente, uma série de estratégias, paralelismos e analogias empregues por artistas que ao longo dos séculos os aplicaram nas suas criações artísticas, os quais disseca, claramente expõe e demonstra.

De modo idêntico, contemporâneo deste último e por ele múltiplas vezes citado, Jay Hambidge publica a conhecida série de estudos em torno do que denominou *elementos da simetria dinâmica*⁹, nos quais se dedica a um amplo conjunto de metodologias geométricas por si identificadas e empregues na arte ao longo dos séculos, mormente aplicadas às naturais relações geométricas intrínsecas às formas planas. Sempre escorado nos fundamentos da geometria euclidiana, o conceituado autor explicita e distingue, então, dois tipos essenciais de *simetria*, *estática* e *dinâmica*, a primeira resultando num processo de desenvolvimento formal caracterizado por algum *estatismo* relativo ao modo de arranjo dos diferentes elementos de uma dada composição; a segunda correspondendo a um processo de ordenação e crescimento simultaneamente interno e externo à própria forma, proporcionando novos arranjos formais estabelecidos em infinita continuidade proporcional, aquela mesma verificada na natureza e na arte, desde sempre almejada e empregue por artistas desde a antiguidade, e em determinados períodos históricos procurada e empregue com maior empenho e proficiência. Nos seus estudos, Hambidge explana os métodos geométricos construtivos dos vários retângulos dinâmicos (os Retângulos de Ouro (Φ), o Retângulo da Raiz do Número de Ouro ($\sqrt{\Phi}$), o de Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) e de Raiz de Três ($\sqrt{3}$), etc.), clarificando igualmente as principias *entidades geométricas* que no seu interior se desenvolvem.

Ecos dos notáveis trabalhos destes dois investigadores continuam a fazer-se sentir contemporaneamente, por vezes aprofundados e amplificados estendendo-se a outras obras e artistas que a estes anteriores não foi possível abarcar, embora nos seus estudos encontrem

9 HAMBIDGE, Jay, 1967 (publicação por nós consultada, embora com diferentes edições de datas anteriores).

as sempre transversais metodologias que lhes concede adequada corroboração, e abrindo o espectro que a novos autores permite a possibilidade de novas investigações. Neste aspeto, na nossa pesquisa tornaram-se igualmente importantes as consultas das obras de Martin Kemp¹⁰, Miranda Lundy¹¹, Robert Lowlor¹², Prya Hemenway¹³, Andrew Sutton¹⁴, ou Fernando Corbalán¹⁵, muitas vezes clarificando a linguagem e os métodos empregues, outras vezes ampliando o alcance dos modelos e os respetivos processos construtivos. Entre todos, encontrámos particular interesse no trabalho de Nigel Pennick¹⁶, mais historicamente abrangente e sem o acentuado carácter esotérico de Lowlor, não tão sumariamente restrito aos esquemas geométricos de Lundy ou de Sutton, nem tão tendencialmente matemático como Corbalán. A sua explanação é verdadeiramente abrangente, começando por referenciar textos só sumariamente conhecidos, como os ancestrais *Manasar Silpa Shastra* em sânscrito, nos quais se encontram as primeiras evidências dos traçados da Vésica Piscis e da sua aplicabilidade ao delineamento das construções edificadas para relacionamento do homem com o divino; da migração desta metodologia para ocidente e da sua utilização, entre outros, por Vitruvius; ou os esquemas de agrimensura egípcios, redundando nos equitativos traçados de divisão dos retângulos pelas suas diagonais¹⁷. Amplo, o seu trabalho refere igualmente os sistemas medievais *ad triangulum* e *ad quadratum*, empregues, em parte, até ao período gótico, ou os diferentes e mais evoluídos sistemas geométricos empregues pelos artistas renascentistas. Aqueles métodos anteriores, Paulo Pereira aborda-os no contexto nacional e refere-os no âmbito da “*arquitectura tradicional «à moderna», pré-renascentista*”, na qual os mestres pedreiros os empregavam recorrendo a “*traçados baseados no quadrado e nas suas faculdades de transformação [podendo] gerar proporções harmónicas*”, e para os quais “*não têm de dominar a aritmética, e muito*

10 KEMP, Martin, 1990.

11 LUNDY, Miranda, 2006.

12 LOWLOR, Robert, 2013.

13 HEMENWAY, Prya, 2005.

14 SUTTON, Andrew, 2009.

15 CORBALÁN, Fernando, 2010.

16 PENNICK, Nigel, 2001.

17 Ao qual Miranda Lundy chama *Sandreckoner* (LUNDY, Miranda, 2006, pp. 16-17) – nome dado a um manuscrito de Arquimedes no qual o matemático grego se propõe a calcular o número de grãos de areia que caberia no universo – embora o termo nunca tenha sido referido por nenhum dos outros autores consultados.

menos a matemática, bastando-lhes simples instrumentos como o compasso e a régua ou esquadro – ou, em maiores medidas, uma corda devidamente marcada”¹⁸.

Para o nosso estudo, contudo, assumiu particular relevância a já referida obra seminal de Luís Casimiro, porquanto represente um importante e incontornável manancial didático, claramente expondo e sintetizando o amplo conjunto de métodos que vários daqueles autores aprofundaram ao longo de várias décadas.

Na sua tese, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*, no seguimento da metodologia desenvolvida e aplicada por Charles Bouleau ao longo de várias décadas¹⁹, Casimiro atesta a existência de um vasto conjunto de traçados geométricos aplicados a um largo acervo de quarenta e quatro pinturas da Anunciação que investiga. O seu objetivo foi, no entanto, mais vasto do que apenas a análise das pinturas quinhentistas portuguesas pela metodologia encontrada em Bouleau, tendo mesmo estendido o seu estudo ao “maior número possível de métodos construtivos dos retângulos conhecidos pelos artistas do Renascimento, [de modo a] compreender as leis que regem a sua criação e determinam a respectiva estrutura interna”²⁰. Fundamentado na importante obra de Charles Bouleau – obra igualmente (e necessariamente) por nós consultada – por quanto tenha “constituído uma peça fundamental em todo este processo”²¹, nela encontrou o necessário escoramento teórico e metodológico baseado numa investigação aplicada a um amplo conjunto de obras, da antiguidade à sua contemporaneidade. Contudo, Casimiro projeta mais longe a sua pesquisa, como dissemos, investigando, dissecando, e expondo uma série de modelos que lhe permitissem conduzir – e a outros investigadores depois dele – à integral compreensão desses mesmos processos e metodologias geométricas para análise das obras de arte.

Concordando com os ótimos resultados obtidos por via da aplicação desta metodologia, tanto na ampla obra do conceituado investigador francês, como na análise de Luís Casimiro efetuada às “pinturas portuguesas da primeira metade de Quinhentos sobre o tema da *Anunciação*” [e ao amplo conjunto de metodologias geométricas a que se dedi-

18 PEREIRA, Paulo, 2011, pp. 982-985.

19 BOULEAU, Charles, 1996.

20 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 889.

21 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 855.

ca], ou por nós próprios verificado na obra retabular de Nicolau Chanterene; e perfilhando da opinião de que “se torna evidente a vantagem da sua utilização” se utilizado com o indispensável rigor e imparcialidade, com objetiva probidade científica e intelectual, o mesmo constituirá um método igualmente “rigoroso, eficaz, válido e credível” para o aprofundamento do conhecimento e uma profícua interpretação do vasto leque de obras de tipologia retabular englobadas sob o acro cronológico que agora nos ocupa.

Com base neste pressuposto e empregando a mesma metodologia, procurámos identificar quais os modelos geométricos utilizados na escultura retabular e de tipologia retabular, e quais os mais seguidos pelos escultores coevos a laborar em território nacional, procurando averiguar e esclarecer se estas obras se encontrariam igualmente imbuídas dos mesmos preceitos de ordenação e estruturação compositiva, os mesmos que os mais diversos investigadores ligados às ciências exatas comprovaram existentes na génese obras artísticas que estudaram.

Antes de explanarmos a nossa análise, e para um pleno entendimento do estudo geométrico – que estes investigadores desenvolveram, e que nesta análise empregámos – torna-se indispensável a sua exposição²², referindo alguns dos seus aspetos essenciais, as suas características, e as diferenças que se operaram no nosso procedimento.

O Método Geométrico

Assim designado por Luís Casimiro, este é um “processo de análise (...), baseado na aplicação de regras matemático-geométricas de acordo com critérios estabelecidos e percorrendo etapas bem definidas, com o objetivo de propor uma leitura, cientificamente fundamentada, daquele que terá sido, eventualmente, o *esquema geométrico de composição* utilizado (...), ou seja, a estrutura geométrica que esteve na génese da obra (...), como traçado regulador, auxiliando o artista a organizar a sua composição”²³.

Na essência deste método está a particular atenção que os artistas do Renascimento empregavam na escolha das dimensões do retângulo que delimita a obra de arte, porquan-

22 À qual Casimiro dedica nada menos que 258 páginas.

23 CASIMIRO, Luís Alberto, pp. 853 e ss.

to essas medidas comportem enormes implicações no trabalho sequente de estruturação das respectivas organizações compositivas, como seguidamente iremos verificar. Tal como todos aqueles investigadores asseveram, no interior de cada retângulo, decorrente das dimensões dos lados e da sua relação proporcional e, sobretudo, do seu processo construtivo, emerge um importante e singular conjunto de linhas, geométrica e naturalmente ordenadas, o mesmo que proporciona ao artista um conjunto de *guias* que o podem auxiliar na disposição dos diferentes elementos da sua composição.

Este *traçado regulador*, que não é possível ser captado de imediato nem é visível numa usual observação, pode ser encontrado na génese das obras de alguns artistas do Renascimento, servindo como auxiliar de estruturação e suporte a toda a composição, na disposição e no estabelecimento das relações entre os seus vários elementos.

Sem que possa imediatamente ser encontrada qualquer indicação apriorística da eventual estrutura interna empregue pelo artista, este método é desenvolvido experimentalmente segundo um sistema de tentativa e erro, prosseguindo na eliminação e/ou aceitação das diversas hipóteses de estudo tendo em conta as especificidades compositivas de cada obra, até ser encontrado e proposto, sempre “devidamente justificado”, o esquema geométrico operante.

Embora conhecido mas não suficientemente divulgado e posto em prática, este sistema relativamente inovador não foi ainda devidamente sistematizado e alargado a um número suficiente de obras e artistas para que possam ser conhecidas preferências ou métodos eleitos por alguns desses criadores. No entanto, no nosso estudo prosseguimos as nossas pesquisas sempre baseadas e fundamentadas no método de análise proposto por C. Bouleau e seguido por L. Casimiro, dado aí termos encontrado suficiente rigor, aplicabilidade e proficiência, e se em Chanterene pudemos verificar a existência de uma *trama* geométrica transversalmente empregue em todas as suas obras, no presente estudo foi-nos igualmente possível verificar métodos geométricos preferencialmente empregues e utilizados por alguns dos artistas deste período, alguns deles, como veremos, com particular proficiência e amplo conhecimento na prática da geometria.

Quanto ao desconhecimento de qualquer documentação relativa a este método e qualquer esboço da sua aplicação, C. Bouleau e L. Casimiro referem a importância conferida ao sigilo de que se revestia a prática dos artistas nestas matérias para além do espaço da sua oficina, “segredos” ou “ciência” da arte que só no contexto oficial era conhecido,

transmitido apenas aos iniciados, muitas vezes só aos mais experimentados oficiais e colaboradores, e nunca ao vulgo²⁴.

Toda a aplicação do *Método Geométrico* passa por um estudo rigoroso que toma contornos de precisão bastante apurados, quer efetuados segundo os métodos tradicionais – por meio de régua, esquadro e compasso – ou, hoje, segundo os meios computacionais, os quais transversalmente empregámos no presente estudo. O rigor de análise por estes meios conseguido não pode, nem deve, desejavelmente, questionar as menores diferenças evidenciadas na obra artística, visto estarmos em presença de obras de pedraria – algumas delas com características particularmente brandas, como seja o caso do calcário de Ançã – em inúmeros casos erigidas em espaço aberto, constantemente sofrendo a erosão causada pelo clima e sujeitas a consideráveis diferenças de pressão e temperatura que terão estado na origem de contrações e dilatações – mais visíveis ao nível das juntas – e causando pequenas alterações. Por outro lado, não pode ser equiparada a exatidão e o detalhe da análise matemática e geométrica, sobretudo se vista com a magnitude e a minúcia que os meios computacionais hoje nos permite ao nível do tratamento da imagem digital, excessivamente rigorosos se comparados com o talhe da pedra conseguido por esforço manual da percussão do martelo sobre o escopro e o cinzel, por mais exímia que possa ter sido. Por este motivo, devemos sempre ter em conta uma necessária margem de erro, ou de inexatidão, à qual devemos acrescentar que o artista “pode não seguir, rigorosamente, todo o percurso do traçado original da trama reguladora”²⁵, podendo desviar-se da sua *orientação* segundo a sua sensibilidade pessoal, ou mesmo procedendo a algumas alterações por via das necessidades compositivas ou das exigências dos encomendadores. Noutros casos, sempre evidentes, pode igualmente revelar a dificuldade de traduzir, na passagem à pedra, a sua ideia original.

Importa referir que nesta análise efetuada a obras escultóricas às quais é inerente a volumetria e a constante diferenciação de um vasto número de planos em profundidade – embora diferenciadamente, e nuns casos verificando-se mais acentuado do que noutros – partimos do pressuposto que as deveríamos analisar segundo a original ideação

24 BOULEAU, Charles, 1996, pp. 9 e 42; CASIMIRO, Luís Alberto, pp. 861 e 871.

25 CASIMIRO, Luís Alberto, p. 862.

bidimensional na superfície do papel, tal como se do seu debuxo se tratasse, por isso, tomado pelo seu plano posterior, pois terá sido assim que foi iniciado o seu processo de *materialização*.

Embora todas as obras tenham sido minuciosamente analisadas *in loco* e nos seus mais ínfimos detalhes, a nossa análise decorreu, necessariamente, sobre fotografias de alta resolução, na maioria dos casos, como igualmente referimos, captadas por nós durante visitas efetuadas aos locais. Casos excepcionais são a Porta Especiosa e o Portal da Majestade, uma vez que as suas maiores dimensões, e a impossibilidade do necessário afastamento para a captura de uma fotografia frontal e sem distorção perspética, nos levou a recorrer a desenhos fotoestereogramétricos fornecidos pelo gabinete de desenho da Direção Regional de Cultura do Centro, extremamente rigorosos e detalhados, com uma resolução e uma escala muito elevada, e cuja utilização nos foi gentilmente concedida pela Ex.^a Sr.^a Diretora Dra. Celeste Amado.

A Ciência da Arte

Inextricavelmente associado ao Humanismo, o Renascimento foi um momento particular da história e da cultura originando tão profundas e profícuas alterações que geraram um importante salto epistemológico e o surgimento de um *novo homem*. Um profundo interesse por culturas e civilizações ancestrais levou alguns intelectuais ao estudo das línguas antigas, o Grego, o Latim e o Hebraico, e desta forma a conhecer e a reabilitar uma série de conhecimentos esquecidos da Antiguidade. O contacto com as teorias filosóficas de Pitágoras, Protágoras, Platão ou Aristóteles, entre outros, bem diferentes do conhecimento teológico vigente na época, conduziu o homem a uma mais profunda tomada de consciência e ao enaltecimento das virtudes, inebriando-o ainda mais profundamente com a excelência da ciência e do conhecimento.

Absorvendo os descobertos ensinamentos de Vitruvius, a reabilitação de uma série de noções no âmbito da Matemática, da Geometria e da Ótica, tornou-se fundamental para o artista do Renascimento que, pretendendo evidenciar os seus dotes intelectuais e o seu conhecimento esclarecido, lutou por se notabilizar e elevar o estatuto da sua prática ao nível das sete artes liberais, equiparando-se aos retóricos, aos poetas, aos músicos, aos

matemáticos, ou aos astrónomos²⁶. Também com este intuito, mas pretendendo patentear a excelência do seu *mister*, o artista moderno acercou-se deste vasto e erudito conjunto de saberes que lhe permitiam afirmar o carácter do seu conhecimento científico, distanciando-o do mero labor manual do artífice e do artesão. Conhecedor, passa a aplicar uma série de fórmulas de cariz matemático-geométrico com o intuito de conferir às suas composições as características de harmonia, proporção, simetria e eurtmia enunciados por Vitruvius nos *De Architectura Libri Decem*²⁷.

Imbuídos dos conceitos pitagóricos relacionando as propriedades dos números e as harmonias universais e pretendendo participar dessa ordem cosmológica, a *proporção* passou a tomar um papel decisivo nas obras dos mais importantes artistas deste período. Este conceito vitruviano, traduzido da palavra grega *analogia*, pressupõe aspetos práticos, quantitativos e aritméticos que, juntamente com outros qualitativos e estéticos, encerram os vocábulos *symetria*, *commensus* ou *commensuratio*²⁸. Pode ser dito que a diferença entre *proportio* e *symetria* se resume à distinção entre a norma e a aplicação da mesma. Para Vitruvius, *simetria* supõe o princípio estético da relação mútua entre os membros e a consonância entre as partes e o todo; enquanto *proporção* é o procedimento técnico segundo o qual se põe em prática o sistema de simetria. Enquanto esta não determina a beleza de um corpo, garantindo apenas a sua realização técnica por estabelecimento de um módulo, a simetria deverá relacionar de uma maneira bela e apropriada todos os “membros” do conjunto²⁹.

Definindo uma relação aritmética entre duas grandezas, a *Divina Proporção* tomou para estes artistas uma enorme importância, uma vez que aplicada a um segmento de reta, por exemplo, ela determina a sua divisão de uma forma única em que a relação entre as partes e o todo permanece idêntica³⁰. Ou seja, a relação de proporcionalidade entre a parte menor e a parte maior é igual à relação de proporcionalidade entre a parte maior e a totalidade, tendo ficado conhecida por Euclides como *a divisão de um segmen-*

26 Cf. WITTKOWER, Rudolph, 1987, p. 93.

27 Cf. VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro I, Cap. I e II.

28 MARIAS, Fernando; e BUSTAMANTE, Agustín, 1986, p. 81.

29 Cf. PANOFKY, Erwin, 1989, nota 19, p. 72. Ver também MARIAS, Fernando; e BUSTAMANTE, Agustín, 1986, p. 81.

30 HANI, Jean, 1998, pp. 36-37.

to em extrema e média razão³¹. Induzidos pelos clássicos, os artistas do Renascimento reconhecem esta harmonia matemático-geométrica em inúmeras manifestações da natureza, verificam a sua aplicação em algumas das mais imponentes construções da Antiguidade, e reconhecendo-lhe características de perfeição identificam-na com o belo. Esta proporção e método de divisão (de um segmento de reta ou de uma área) foi largamente utilizada sob variadíssimas formas pelos artistas deste período e de épocas seguintes, nomeadamente, na definição da *secção áurea* de segmentos, no cálculo proporcional de segmentos adjacentes, na construção do *retângulo de ouro* (onde se verifica uma relação proporcional entre os dois lados), de pentágonos regulares (onde os pontos resultantes da interseção das diagonais determinam, sempre, a *Secção Áurea* das linhas que se cruzam) ou de pentagramas (resultantes do anterior traçado e originando novos pentágonos regulares), entre outros.

O conceito de *simetria*, embora na Antiguidade Clássica se revestisse de um significado mais lato porquanto se mantivesse inextrincavelmente ligada à eúritmia, definia-se então como a relação harmoniosa entre as partes e o todo³². Contudo, ela refere-se igualmente ao arranjo ordenado das unidades em torno de um centro, tendo sido vastamente utilizada na divisão simples de figuras geométricas regulares, nomeadamente os retângulo e triângulos equiláteros, permitindo a divisão destas áreas em outras mais pequenas múltiplas da primeira.

Por outro lado, existe outro tipo de simetria, correspondendo a uma ordenação em que a dinâmica das formas conduz à transição de uma para a outra. Este tipo de simetria a que Jay Hambidge chamou *dinâmica* e que não é alcançada de uma forma natural ou espontânea, foi conhecida pelos egípcios e, mais tarde, pelos gregos que desenvolveram o seu conhecimento, chegando mesmo a encontrá-la no processo de crescimento de organismos, entre os quais o corpo humano³³.

A *eúritmia*, sempre orientada e em complemento da simetria, segundo a tradução de Vitruvius que nos fornece Panofsky, deverá proporcionar “uma aparência agradável e um

31 Enunciando-se comumente “a parte menor está para a maior, assim como esta está para a totalidade”. Cf. EUCLIDES, 1994, Livro VI, Definição 3.

32 Cf. VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro I, Cap. II. Ver também PANOFSKY, Erwin, 1989, n. 19, p. 72.

33 Cf. HAMBIDGE, Jay, 1967; GHYKA, Matila, 1977 a) e b).

aspecto apropriado”. Ou seja, a eurtmia estabelece a “aparência conveniente” dos vários elementos de uma composição, na ordenação e regularidade, ou justa proporção, entre as várias partes do todo³⁴.

A mesma harmonia que Pitágoras encontrava nos números, observou-a igualmente na escala musical cumprindo exatamente as mesmas regras e proporções que podiam ser expressas também de forma numérica, sendo-lhe atribuída a descoberta dos intervalos fixos da escala musical³⁵.

Acreditando, assim, que toda a realidade era composta por números, pretenderam os artistas do Renascimento transpor também para o campo geométrico esse conjunto de regras. Já referidas por Platão e Vitruvius³⁶, elas viriam a receber a atenção de Alberti no seu tratado *De Aedificatoria*, de 1486, onde estabelece uma relação entre as consonâncias musicais e as dimensões das superfícies que podem ser construídas obedecendo às mesmas proporções³⁷. Alberti chama harmonia ao acorde de notas agradáveis ao ouvido, sendo que neste conjunto algumas são “graves e outras agudas”, e transpõe para o campo das artes visuais uma idêntica relação na construção de superfícies obedecendo às mesmas leis de ordem e harmonia, considerando que, desta forma, elas possuiriam idêntica capacidade de agradar aos olhos e ao espírito.

Acreditando que a consistência geométrica era absolutamente imprescindível à harmonia proporcional do desenho espacial, racional e expositivo, sempre com a preocupação em dimensionar as suas obras estabelecendo estruturas internas de forma ordenada, harmoniosa e equilibrada, o estudo sistemático e continuado conduziu o artista do Renascimento a descobertas que avultaram os conhecimentos nos domínios da Matemática, da Geometria e da Ótica. Estes, conjugando-se com uma incessante procura de formas de figuração cada vez mais fiéis à realidade, potenciaram a circunstância que os levou a alcançar a tão almejada retratação mensurada do espaço.

Embora já desde o *Trecento* se assistisse à tentativa de aquisição de formas de organização racional do espaço e de processos de representação cada vez mais próximos do

34 VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro I, Cap. II. Ver também PANOFKY, Erwin, 1989, n. 19, p. 72.

35 WITTKOWER, Rudolph, 2002, pp. 154-159.

36 PLATÃO, 2003, p. 73 (35b a 36b); VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro I, Cap. I.

37 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro IX, Cap. V.

real, apenas no dealbar do século XV Filippo Brunelleschi realizará as primeiras pinturas representadas em perspectiva. Sem que exista qualquer corroboração teórica da forma como o alcançou, e apenas confirmada a sua execução através de uma carta de 1413 descrevendo sucintamente o processo e o seu conteúdo, o facto é que logo durante o primeiro quartel deste século assistiremos à execução, por outros autores, de obras admiráveis onde é notavelmente empregue um semelhante sistema de representação espacial³⁸. A este respeito, e no âmbito da escultura, torna-se inevitável referir o caso de Ghiberti, e os seus relevos das Portas do Paraíso do batistério de Florença, em 1435, já com admiráveis escorços perseguindo um coerente e mensurável sistema de projecção.

Contudo, a primeira teorização e sistematização de um processo de projecção perspectivista só aconteceu mais tarde, pela mão de Alberti. No seu tratado *De Pictura*, escrito em latim, em 1435, e um ano mais tarde numa tradução para o italiano vernáculo, o *Della Pictura*, para além da enumeração de alguns conceitos básicos da geometria euclidiana, numa descrição em linguagem comum e de mais fácil entendimento, ou enumerando os conceitos essenciais da ciência *perspetiva* tal como foi desenvolvida pelo filósofo islâmico Alhazen, descreve um método científico, matemático e geométrico, visando a retratação do espaço do real numa superfície bidimensional³⁹.

Baseando-se nos primeiros princípios dedutivos e na ordenação das matérias escritas, escorado por profundos hábitos da dedução intelectual, Alberti é o responsável pela primeira formulação e divulgação de um sistema ordenado de representação mensurada do espaço. No fulcro estético do seu sistema reside o conceito de proporcionalidade, onde o módulo nos é fornecido pela mais conhecida das formas, a figura humana, mantendo a máxima de Protágoras “o homem é a medida de todas as coisas”, constituindo a escala para a base da sua construção perspectivista de uma imagem.

Embora não seja objetivo do presente estudo fazer uma análise da evolução e das metodologias perspectivistas – dado nas representações narrativas por nós analisadas apenas tenhamos encontrado [logo evidentes] sumários e incoerentes sistemas de representação perspectivista – torna-se importante referir, de forma breve, alguns aspetos e desempenhos

38 KEMP, Martin, 1990; e REIS, Vítor dos, 2002.

39 KEMP, Martin, 1990, pp. 21-23; e TRINDADE, António de Oriol, 2008, pp. 118-152.

dos mais importantes geómetras do Renascimento no alcance de sistemas geométricos e matemáticos de projeção mensurada e sistemática do espaço⁴⁰.

O método de *construção legítima* de Alberti propõe um sistema de interseção da pirâmide visual, o *quadro janela*, tal como se de uma superfície transparente se tratasse, no qual o pintor regista de forma organizada, mensurada e sistemática, o espaço do real e os objetos que através dele observa⁴¹. Depois de segmentar a base do seu retângulo em porções definidas pelo módulo referido (o *braccio*, correspondendo a um terço da altura de um homem e equivalente a cinquenta e oito centímetros), seguidamente determina o ponto no qual o “raio central” interseja o quadro, “não acima” da medida do homem e, unindo estes pontos com o ponto central determinado, lançam-se as bases para a determinação do pavimento no qual assentam quaisquer objetos, sendo que as linhas resultantes – as ortogonais – “me mostram de que modo, quase até ao infinito, cada quantidade transversal se vai alterando”⁴². Para marcação das distâncias seria necessário efetuar um desenho auxiliar, um alçado lateral, onde a localização do observador relativamente ao plano vertical de representação, num prolongamento do ponto central inicialmente marcado, é determinada também segundo o afastamento calculado em função do mesmo módulo. A união deste ponto com as divisões da base fornece-nos, no eixo vertical, a medida que cada quadrilátero terá em profundidade. O quadrado escorçado assim conseguido, dividido em pequenas unidades modulares como um “tabuleiro de xadrez”, faculta a chave da distribuição escalonada de todas as formas. Desenhando uma “linha central” horizontal dá-nos a indicação se os objetos vistos estão acima ou abaixo do observador. Edifícios e objetos mais irregulares podem ser transferidos para o pavimento projetado através das suas plantas, o mesmo se aplicando às formas circulares. A altura de qualquer corpo pode ser calculada determinando o tamanho relativo do *braccio* em cada plano projetado. Assim, todas as formas se ajustam para uma exposição proporcional controlada, no interior de um espaço lógico e geométrico.

40 Para uma descrição detalhada dos vários métodos, consultar KEMP, Martin, 1990, pp. 21-68; CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 997-1099; e TRINDADE, António de Oriol, 2008, pp. 141-145.

41 “Traço um quadrângulo de ângulos rectos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde eu possa mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura”. ALBERTI, Leon Battista, Ed. 1992, pp. 90-91.

42 Ibidem, pp. 88-89.

O posterior desenvolvimento teórico exposto no tratado de Piero della Francesca, o *De Prospectiva Pingendi* (1474, aproximadamente), assume uma enorme importância no processo de amadurecimento do método de representação perspectivo⁴³. Alternando entre a matemática e a prática artística, as suas preocupações conduziram-no ao estudo da geometria aplicados aos sólidos geométricos e ao estudo da pirâmide visual. Contudo, embora Piero tenha introduzido novos dados fundamentais quanto à natureza das leis da proporcionalidade, interessa-nos agora referir apenas o modo como condensa o sistema albertiano e o conjuga com um sistema de projeção de traçados em planta para o plano de projeção. A sua demonstração apresenta a grande vantagem de mostrar a interseção simultaneamente em planta e alçado, evitando a falha de Alberti na demonstração racional do padrão ortogonal. Este plano básico projetado pode ser usado para determinar a localização exata de cada ponto no plano original. Com a paciência necessária e a ajuda de números – que nos ajudam a identificar cada ponto à medida que os traçamos mediante as suas transformações – podem ser corretamente projetados quaisquer padrões de enorme complexidade bem como qualquer tipo de objetos. Com este método de “ponto-a-ponto” qualquer forma sólida, hexagonal por exemplo, pode ser “erigida” por este procedimento usando a escala vertical de forma a calcular a altura relativa de cada vértice em cada plano projetado.

O tratado de Jean Pélerin, *De Artificiali Perspectiva*, não só foi o primeiro texto dedicado à perspectiva a ser publicado em toda a Europa, como foi também o primeiro a ser ilustrado com exemplos aplicados dos métodos de perspetivação. Com a primeira edição em 1505 e a segunda em 1509, este tratado assume uma incontornável importância pelo impacto que terá tomado junto de um público de artistas, apresentando-se muitíssimo profícuo não só pelo corpo teórico, elaborado com fins mais práticos e menos abstratos do que os seus congéneres italianos, mas revelando-se de importância fundamental pelo grande número de exemplos que ilustram o seu método nas diferentes formas de perspetivar⁴⁴. Estas ilustrações permitiram a muitos artistas não entendedores do texto e das práticas geométricas, uma aproximação prática e intuitiva na forma de desenhar

43 Cf. KEMP, Martin, 1990, p. 27; ARASSE, Daniel, 1998; e TRINDADE, António de Oriol, 2008, pp. 153-196.

44 KEMP, Martin, 1990, pp. 65-66; TRINDADE, António de Oriol, Op. Cit, pp. 220-275.

corretamente pavimentos ou quaisquer formas em perspectiva, apenas por aproximação ou cópia a estes diagramas. Os seus desenhos incluem exemplos de interiores e exteriores de arquitetura ou paisagens, com ou sem figuras humanas, e constantemente reproduzem os edifícios ou espaços acompanhados das respetivas plantas na parte inferior. O seu grande contributo foi referir outras direções da pirâmide visual para além da “preconizada” pelos transalpinos onde é usado exclusivamente o ponto de vista central (quer em Alberti, Piero ou Leonardo). Este ponto de fuga acentuadamente excêntrico reforça a impressão de nos encontrarmos perante “uma representação determinada pelo ponto de vista subjectivo de um observador acabado de chegar e não pela legitimidade objectiva da arquitectura”⁴⁵. Nos desenhos que ilustram o seu tratado são abundantes estes tipos de representações de edifícios em posição oblíqua relativamente ao observador, ou mesmo de espaços em que o ponto de fuga foi deliberadamente descentralizado. Esta lateralização do olhar ou do ponto de fuga relativamente à cena representada, caracteriza a grande diferença entre o modo de representação dos artistas do Norte da Europa e o dos artistas italianos, estando muito presente no modo de retratação do espaço dos “primitivos portugueses”⁴⁶. Entre nós, se as suas representações alguma vez foram vistas pelos artistas a laborar em território nacional – mesmo no caso de João de Ruão, seu conterrâneo – nunca as mesmas foram devidamente interpretadas ou corretamente reutilizadas.

O seu processo de representação, sintetizando os modelos de Alberti e Piero num texto elaborado de forma algo confusa, consiste num sistema de três pontos, dos quais o “ponto principal” corresponde ao ponto de fuga, e dois “*tiers points*”, colocados à esquerda e à direita deste, correspondentes aos chamados “pontos de distância”. Embora reconheça que os “pontos laterais” devam estar localizados ao nível dos olhos, equidistantes, e devendo afastar-se à medida que a distância aumenta, não parece ciente do conceito de distância de visão relativamente ao objeto e ao plano de representação tal como os métodos italianos o evidenciam⁴⁷.

45 PANOFISKY, Erwin, 1983, p. 65.

46 Ibidem. Sobre o modo de retratar do “primitivos portugueses” ver TRINDADE, António de Oriol, Op. Cit, p. 1066.

47 KEMP, Martin, pp. 65 e ss.

Falando da perspetiva no século XVI, teremos sempre de referir a figura de Albrecht Dürer e o seu tratado *Underweisung der Mesung (...) – Instruções de Medição com Compasso e Régua em Linhas, Planos e Corpos Sólidos* – publicado pelo próprio Dürer em Nuremberga em 1525, representando os frutos de um esforço matemático que pode ser datado pelo menos de 1508⁴⁸. Uma série de sinais têm fornecido indicações que o artista terá tido acesso direto à variedade da geometria visual de Piero della Francesca e adquirido algum conhecimento de certos aspetos da obra de Leonardo. De facto, as suas jornadas permitiram-lhe fundir as tradições góticas do Norte com a utilização da perspetiva dos italianos. Reconhecendo que estas técnicas eram de praticabilidade limitada no habitual negócio da pintura e da gravura, conduzem-no à idealização de um processo a que chamou o “caminho mais curto”, um método que consistia numa técnica abreviada de perspetivar um quadrado “segmentado”, como planta a partir da qual as formas seriam erigidas. A ideia é particularmente simples, correspondendo, na essência, ao método de Alberti. No entanto, a sua demonstração completa, incluindo a sombra, carece de precisão, uma vez que confundirá a diagonal do quadrado com a linha conducente ao observador. Uma vez que o plano da imagem está próximo do extremo do quadrado, as consequências de ambos os erros acabam por não tomar sérias implicações, mas poderiam tornar-se graves se o plano do quadro tiver de ser colocado mais afastado.

Embora neste período respeitante ao séc. XVI a teorização e a prática perspetiva conhecessem uma enorme proliferação em quase todo o território europeu, mormente em Itália e França, mas também em Espanha e na Alemanha, *as obras de pintura de cavalete* em território nacional surge-nos sempre titubeante, não tendo sido encontrado, depois de apurada análise, exemplos que evidenciem o conhecimento da tratadística contemporânea que, nesses centros de produção se vinham desenvolvendo e, a partir daí, difundindo⁴⁹. Na sua análise perspetiva efetuada a um vasto acervo de obras de pintura de cavalete (e a tetos abobadados) em território nacional, estudo enquadrando o período renascentista⁵⁰,

48 No original e por extenso: *Underweysung der mesung / mit dem zirckel und richtscheyt / in Linien ebenen unnd gantzen corporen / durch Albrecht Dürer zu samen getzogen / und zu nutz aller kunstliebhabenden mit zu gehörigen / figuren in truck gebracht / im jar. M.D.XXV.* Cf. KEMP, Martin, pp. 53 e ss. Sobre as metodologias de Dürer ver também TRINDADE, António de Oriol, Op. Cit., pp. 197-219.

49 TRINDADE, António Oriol, Op. Cit., pp. 761 e ss.

50 Executadas pelo referido autor e demonstradas no estudo supracitado.

António Oriol Trinidade deixou explícito que seria habitual o recurso a fontes imagéticas – na sua maioria gravados avulsos esporadicamente adquiridos e cópias variadas, ou coleções de gravuras ou de livros que constituíam *acervos* particulares dos artistas – sobre as quais seriam efetuadas grelhas de transposição destinadas a serem posteriormente ampliadas e transferidas para as telas. Estas fontes imagéticas serviam o propósito de fornecer material visual do qual eram retirados os motivos, quer das figuras principais, quer de objetos secundários e adereços, de fundos de interior ou de paisagem, a serem posteriormente usados aglutinadamente por junção direta ou por sobreposição, resultando, muitas vezes, num somatório heteróclito de fragmentos. Embora a uma primeira vista eles possam iludir o espectador menos atento, e até, em muitos casos, as suas obras aparentem consistência formal, a sua análise detalhada revela um grande número de incongruências no arranjo perspético da obra. Mesmo no caso de representações perspéticas torna-se evidente o uso das grelhas de transposição, revelando o empirismo das construções. A sensibilidade do artista poderia intuitivamente conduzi-lo a uma efetiva aproximação, embora o exame consubstanciado acabe por desvelar múltiplas irregularidades. Quer na representação de elementos de arquitetura, como na das figuras humanas, verifica-se uma incorreta gradação das escalas, horizontais ou verticais, sendo que estes elementos não diminuem adequadamente de acordo com os diferentes planos de profundidade, ou então apresentando dissonâncias nas localizações que deveriam ocupar nos espaços representados. Após a sua aturada e profícua análise, refere-nos o autor:

“Na análise da perspectiva linear plana da «nossa» pintura do Renascimento, verificámos a geometria realizada sob a forma de fragmento, onde os quadros, à boa maneira flamenga, são realizados por sectores. Na perspectiva linear, híbrida, verifica-se que o desenho rigoroso dos pavimentos dos cenários pictóricos contraria, de um modo geral, a perspectiva menos conseguida dos alçados e das elevações que se erguem sobre aqueles, como é o caso generalizado do desenho incorrecto dos arcos circunferenciais”⁵¹.

51 TRINDADE, António Oriol, Op. Cit, p. 1077.

Exposição do método

Os textos de Alberti, de Piero della Francesca, Leonardo, Ghiberti, Dürer, ou Pélerin – nomeando apenas os *pioneiros* – claramente manifestam a preocupação e o empenho que os artistas do renascimento colocavam no delineamento de um *esquema geométrico da composição*, porquanto este constitua o conjunto ordenador das entidades geométricas básicas subjacentes à obra, os quais, só escrupulosamente seguidos, permitiam a elaboração de muito complexas organizações compositivas, e sem que o todo resulte desconexo ou incongruente.

No conjunto de todas estas entidades geométricas, o retângulo no qual se inscreve a obra, tendo em conta os seus limites extremos – denominado por C. Bouleau o *marco* – é o elemento que assume a importância de maior relevo, uma vez que se constitui o “*molde que dá ao seu conteúdo uma forma determinada*”⁵². Esta sua expressão toma maior sentido quando o autor nos demonstra que em função da tipologia do retângulo proposto – das relações proporcionais dos seus lados, e tendo em conta o possível método construtivo que poderá ter estado na sua origem – estas se tornam determinantes para o traçado geométrico interno do mesmo retângulo.

Conhecido o *marco* e as suas dimensões físicas ser-nos-á possível calcular o *módulo* do retângulo em questão, conceito entendido como *a razão entre o seu lado maior e o seu lado menor*. Assim, esse número caracteriza a relação entre os lados do retângulo e, como tal, também o próprio retângulo, definindo-o dentro de uma série de tipologias propostas e apresentadas por L. Casimiro⁵³, os quais se podem dividir em duas categorias maiores, dadas as suas características de *simetria*. Assim, classificam-se *estáticos* ou *dinâmicos*, dado o seu módulo poder ser representado por um número *racional*, *inteiro*, ou *fracionário*, no primeiro caso; ou por um número *irracional*, no segundo caso.

Dadas as características tipológicas do retângulo, ser-nos-á possível conhecer uma trama constituída por linhas horizontais, verticais e oblíquas que o dividem, denominada *armadura do retângulo*. Esta trama pode ser obtida segundo diferentes métodos de divisão:

52 No original em francês, *cadre*, que significa *moldura de painel*. Cf. BOULEAU, Charles, 1996, p. 37.

53 Cf. O quadro XXXIII proposto por CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 891-893.

- Decorrendo da própria forma construtiva do retângulo, o que visa variadíssimos casos desde os retângulos *estáticos* e os *dinâmicos*, às figuras compostas;
- Vários casos cumprindo os denominados *casos gerais dos retângulos*⁵⁴, nos quais se inclui:
 - O método de divisão do retângulo a partir das suas diagonais;
 - O método decorrente da *Secção Áurea* dos lados do retângulo⁵⁵;
 - O método decorrente do rebatimento dos lados menores;
 - Ou os métodos de divisão interna de acordo com as consonâncias musicais.

Aplicação do método

Na aplicação do método geométrico às obras de tipologia retabular, tomámos como pressuposto fundamental a análise de todo o conjunto (retábulo, portal, arco triunfal ou túmulo) como conjunto uno e indiviso, uma vez que inerente à idealização de cada um enquanto estrutura, a *trama* opera a função ordenadora e estruturante de todos os elementos aí presentes e nos quais se incluem, obviamente, os espaços reservados às figuras e episódios relativos aos ciclos iconográficos (no caso específico dos retábulos, embora igualmente possamos referir frontões e coroamentos nas restantes tipologias), conquanto sejam estes a assumir o inequívoco e primordial destaque em toda a obra.

Assim, em primeiro lugar, começaremos por identificar as medidas extremas dos retângulos nos quais se inscrevem as obras retabulares em questão, calculando, seguidamente, os diferentes *módulos* de cada *marco* e identificando as suas diferentes tipologias. Em função dos dados então aferidos, ou seja, quando determinado o *tipo* de retângulo encontrado, procuraremos verificar se será o seu possível método construtivo a determinar a sua *inerente estrutura interna*; e caso este último se verifique inoperativo, prosseguimos aplicando outros processos de divisão interna desses mesmos retângulos, procurando conhecer o pretendido traçado regulador. Por fim, procuraremos identificar figuras geométricas elementares, empregues como áreas de representação

54 Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 932-937.

55 Esta denominação pode também ser referida como a *Divina Proporção*, *Regra de Ouro*, ou *Extrema e Média Razão*. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 873-881. Ver também HANI, Jean, 1981, p. 40.

edicular, ou enquadrando importantes figuras icónicas ou daquelas complementares aos episódios narrativos.

Durante esta análise constatámos que para edificação de um número considerável de obras foram eleitos como *marco* alguns daqueles retângulos *dinâmicos* mais prezados pelos artistas renascentistas – como seja o caso tão particular dos Retângulos de Ouro (Φ), o Retângulo da Raiz do Número de Ouro ($\sqrt{\Phi}$), o de Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) e de Raiz de Três ($\sqrt{3}$) – e nesses casos, identificados operantes os respetivos traçados internos, *inerentes* e exclusivos desses esses mesmos *marcos*, empregues como auxiliares prévios das organizações compositivas a que se destinaram. Igualmente sintomático é o facto de termos observado estes mesmos retângulos amiúde empregues em tantos outros casos, não só como *marco* de um grande número de edículas em várias obras retabulares – com os respetivos traçados internos usados na génese compositiva das representações aí elaboradas – mas igualmente usados como vãos de vários portais e arcos triunfais.

Os vários dados coligidos podem ser analisadas no Quadro A em capítulo apropriado deste estudo, onde ordenámos para cada uma das obras em análise, sequencialmente, as medidas físicas do *marco*, o respetivo *módulo* e a sua designação.

Contudo, na grande maioria dos casos analisados, não verificámos a existência de uma escolha premeditada recaindo sobre qualquer desses *marcos* mais específicos. Em alguns casos, a sua inexistência pode ser facilmente entendida e perceptível, claramente resultando da adequação das obras respetivas a ambas as dimensões horizontais e verticais dos panos de parede impostas pelos arcos e abóbadas do espaço tectónico que os acolhe, sempre tendo em vista o maior aproveitamento visual possível da área disponível para implementação da obra. No entanto, o mesmo não pode ser dito no que se refere a tantas outras obras, para as quais não se assiste ao mesmo tipo de limitações e constrangimentos, podendo os *marcos* ter sido *seletivamente* escolhidos baseados ou fundamentado em pressupostos de “harmonia visual” que encontrasse ecos em princípios de mais erudita índole geométrica.

De facto, procurámos identificar e confrontar os *marcos* de todas as obras com os retângulos já enunciados, tendo-se procedido, inclusivamente, para todas as obras, a todos os tipos de divisão propostos e especificados, com o intuito de verificar qual dos traçados melhor se adequaria à organização compositiva em análise, tentando descortinar, assim, o traçado geométrico regulador que pudesse ter estado na sua origem.

Retângulos *específicos* e os respectivos métodos construtivos

Faremos agora a apresentação dos retângulos e respectivos métodos construtivos mais amplamente empregues na arte ao longo dos séculos, os mesmos que colheram tão particular atenção de tantos filósofos, matemáticos e geómetras que nesses mesmos períodos foram arrebatados pelas suas fascinantes propriedades numéricas e formais, os mesmos que legaram à história e à ciência os seus múltiplos procedimentos construtivos e regras de análise, entre os quais, talvez o primeiro, devemos referir Euclides.

Genericamente designados *retângulos dinâmicos*, o Retângulo de Ouro (Φ), o Retângulo da Raiz do Número de Ouro ($\sqrt{\Phi}$), o de Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) e de Raiz de Três ($\sqrt{3}$), etc., todos podem ser obtidos a partir de uma das figuras geométricas mais singulares entre todas, o quadrado, ele mesmo referido como um *caso particular* dos retângulos, simultaneamente considerado como figura estática e dinâmica⁵⁶.

O Quadrado

Procedamos à exemplificação de um dos métodos construtivos do quadrado, com aresta de um comprimento determinado, e por recurso exclusivo à régua e ao compasso.

Após traçada uma qualquer linha reta r num plano, e determinado o comprimento do pretendido segmento AB , escolha-se um ponto C marcado sob a reta e em posição aproximadamente central. Com o compasso apontado em C , e com abertura em B , traçar um arco de circunferência intersetando a reta r no ponto D . Una-se, depois, D a C , cujo prolongamento intersetará o arco em E . Unindo B a E , obteremos a perpendicular da reta r . (fig. 1).

Com o compasso apontado em B e com abertura em A , traçamos um arco de circunferência intersetando BE em G . Com centro em A e G e com raio AB , tracemos dois arcos que se intersetam em F , obtendo-se o último vértice do quadrado $ABGF$ com a medida pretendida (fig. 2).

56 Jay Hambidge denomina-o a *unidade*, referindo que o quadrado e sua diagonal se encontram na genes de toda um sequente conjunto de formas *notáveis*. Cf. HAMBIDGE, Jay, 1967, Part I, Lesson 1, p. 17.

Os Retângulos $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$, $\sqrt{5}$...

Ao rebatermos para a vertical a diagonal BD do quadrado a que agora chamamos $ABCD$ ⁵⁷, obteremos o ponto E , cuja projeção horizontal, ao encontrar a vertical AD nos revela o Retângulo $\sqrt{2}$. Os seguintes Retângulos $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$, etc. podem ser obtidos de idêntica forma, sempre por rebatimento da diagonal do Retângulo precedente, como mostramos na fig. 3.

Os Retângulos de Ouro (Φ) e $\sqrt{\Phi}$ (raiz quadrada de Φ)

Já o Retângulo de Ouro (Φ) e o Retângulo $\sqrt{\Phi}$ obedecem a um processo ligeiramente diferente daqueles, mas não mais complexo.

Tomando o mesmo quadrado $ABCD$, e determinado o ponto M (o ponto médio do lado BC), rebatendo MB para a vertical, obtermos o ponto E . A projeção horizontal deste, ao encontrar a reta contendo o segmento AD , fornecer-nos-á o Retângulo de Ouro (Φ) $ABEF$, tal como mostramos na fig. 4.

Com este método de construção logo se verifica a divisão o lado maior *em extrema e média razão*, pela posição exata que o quadrado ocupa no desenho final; os dois segmentos do lado maior do retângulo têm exatamente a mesma relação proporcional que o lado menor com o lado maior. Euclides, na metodologia que abundantemente desenvolveu em torno desta figura geométrica e da *Secção Áurea*, preconiza um segundo e imediato processo de divisão do lado menor também em *divina proporção*: com centro em C , rebatendo CE sobre DC , obteremos I , pela qual se conduzirá a vertical HG que determina sobre os lados menores a sua divisão, também, em *extrema e média razão* (fig. 5). Este processo, pode ser operado no interior desta notável figura geométrica, estabelecendo sempre sucessivas divisões *em extrema e média razão*, ou para o exterior dela, facultando os necessários elementos construtivos de novos retângulos maiores igualmente gerados nessa mesma *razão*.

O Retângulo $\sqrt{\Phi}$, com propriedades idênticas, decorre do anterior, ao rebatermos o ponto E sobre o lado oposto do Retângulo de Ouro (Φ). Com centro em B e abertura em

57 Apenas por uma questão de simplificação e clarificação do traçado.

E , transpomos o vértice E para o lado AF , obtendo-se o ponto G . BG é a diagonal do novo retângulo $ABHG$ (fig. 6).

O Retângulo $\sqrt{5}$

Tratando-se de um caso particular que encontramos durante a nossa análise, dele mostraremos outro método construtivo.

Tomando como base o mesmo quadrado $ABCD$, e seguindo o mesmo método construtivo do Retângulo de Ouro (Φ) mas procedendo na direção oposta, isto é, agora rebatendo, também, o MA para a vertical, obteremos o ponto G , cuja projeção horizontal sobre AF é o ponto H . Assim, obteremos o Retângulo $\sqrt{5}$ $HGEF$ (fig. 7).

Segundo este processo construtivo claramente se observa que o Retângulo $\sqrt{5}$ tem grande afinidade com o Retângulo de Ouro (Φ) e o seu método construtivo⁵⁸. Se o Retângulo de Ouro (Φ) tem como *recíproco*⁵⁹ o retângulo $DCEF$, ele mesmo um Retângulo de Ouro (Φ), o Retângulo $\sqrt{5}$ tem dois Retângulos de Ouro (Φ) como *recíprocos*, um em cada extremo do quadrado central na sua origem.

Este Retângulo $\sqrt{5}$ é igualmente uma *forma composta*, ou seja, como o próprio nome indica, uma superfície retangular “devidamente proporcionada e harmoniosa”, obtida por justaposição de várias destas figuras geométricas supramencionadas. Luís Casimiro refere dez diferentes retângulos obtidos por este processo, do Retângulo Composto I a X⁶⁰, e embora tenhamos analisado várias obras cujos *módulos* muito se aproximavam daqueles, ou mesmo, por vezes, coincidiam, nunca encontramos operante em qualquer das obras analisadas nenhum dos traçados internos respetivos. Por este motivo consideramos não ser necessário abordar as suas metodologias construtivas ou os traçados internos deles decorrentes.

58 De facto, como demonstra Matila Ghyka, o Retângulo de Ouro (Φ), o Retângulo $\sqrt{\Phi}$, o Retângulo $\sqrt{5}$, o Quadrado ($m=1$) e o Duplo Quadrado ($m=2$), partilham o mesmo conjunto de afinidades, podendo mesmo dizer tratar-se de *temas aparentados*. GHYKA, Matila, 1977, pp. 30, 126-127.

59 O *recíproco* de um retângulo é um novo retângulo semelhante ao primeiro (ou seja, com o mesmo módulo), construído no seu interior, e cujo lado maior é igual ao lado menor do primeiro que lhe está na origem. Como condição essencial, as diagonais do recíproco têm que ser perpendiculares às diagonais do primeiro retângulo. Cf. HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 33; e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 886.

60 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 901 e ss.

Os Retângulos com Correspondência em Acordes Musicais

Não cabendo a este estudo fazer a extensa exposição da teoria musical, e escorando-nos na notável explanação que dela faz Luís Casimiro⁶¹, cingir-nos-emos ao texto albertiano no qual o teórico florentino aborda a questão das relações numéricas e das consonâncias musicais transpostas para os elementos formais, afirmando que os artistas delas fizeram uso “acima de tudo porque têm em si qualquer coisa que os faz considerar merecidamente os mais dignos”⁶². Refere-se-lhes deste modo o tratadista florentino:

“Os números, pelos quais se faz com que a concinidade das vozes se torne agradabilíssima aos ouvidos, são os mesmos que fazem com que os olhos e o espírito se encham de um prazer maravilhoso. (...) Dizemos que a harmonia é uma consonância agradável aos ouvidos. Os sons dividem-se em graves e agudos. Um som grave ressoa a partir da corda mais comprida, e os agudos a partir das cordas mais curtas. As várias diferenças destes sons produzem as várias harmonias que os Antigos, tendo em conta a comparação entre as cordas consoantes, reuniram num conjunto de números fixos. As designações das consonâncias são as seguintes: diapente, que é o mesmo que *sesquiáltera*; diatesaron, que é o mesmo que *sequistércia*; e, ainda diapason, que é a consonância dupla; e a diapason-diapente, que é a consonância tripla. A esta acrescentaram o tom, que também se diz *sesquioitava*”⁶³.

Diz-nos, igualmente, que estas consonâncias se obtêm por comparação dos comprimentos das várias cordas entre si, e dela resultando os nomes respetivos: a *sesquiáltera* porque o comprimento da corda maior é equivalente ao da menor acrescida de metade; *sesquitércia*, aquela em que a corda maior contem a menor e mais um terço “portanto, dará o número quatro à maior, e o três à menor”; *diapason*, a relação dupla” como dois

61 Neste contexto voltamos a referir a importante obra de WITTKOWER, Rudolph, 2002, pp. 154-159; e BAXANDALL, Michael, 2000.

62 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro IX, Cap. V, p. 595.

63 Ibidem, pp. 597-599.

para a unidade, e o todo para a metade”; *diapason-diapente*, a consonância tripla, em que a corda maior tem o triplo do comprimento da menor. Importa referir que em nenhum dos casos analisados encontrámos uma relação tripla, embora tenhamos detetado a dupla por duas vezes, em dois portais, edificadas na mesma comarca, em grande proximidade geográfica, com evidentes afinidades formais, e com datas muito próximas⁶⁴.

Esta organização e proporcional divisão da medida dos lados com correspondência direta nos *acordes* referidos, verificámo-las existentes em algumas das obras agora em análise, nomeadamente a proporção $3/2$, correspondente à superfície *diapente* (ou sesquiáltera); e a aquela correspondente à *sesquioitava* (ou dupla sesquiáltera), na qual a *corda maior* terá por comprimento *duas vezes a menor, acrescida de um tom* (figs. 8 e 9).

Embora Sérlio inclua no seu *Il Primo Libro d'Architettura*⁶⁵ duas outras superfícies não abordados por Alberti no seu tratado – a *Sesquiquarta* e a *Superbipartiens*⁶⁶ – ambas com medidas proporcionais dos lados com correspondência em intervalos musicais igualmente *agradáveis ao ouvido*, os respetivas proporções ou os traçados geométricos delas decorrentes, não os encontrámos operantes em nenhuma das obras analisadas.

A Estrutura Interna dos Retângulos

Tal como temos vindo a referir, para caracterização de um retângulo são essenciais o método empregue na sua construção, as proporções existentes entre o lado maior e o menor, e o *módulo* que o identifica. Todavia, *per si*, estes elementos não são suficientes para definir e auxiliar a composição gerada no seu interior, a qual, como agora veremos, é essencialmente suportada por uma trama interna determinada pela própria figura geométrica, o *marco*, complementada por uma “estrutura interna que é inerente a cada rectângulo

64 Falamos do Portal da igreja da Misericórdia de Tavira, e do Portal da igreja de Nossa Senhora da Graça, paroquial de Moncarapacho, comumente atribuídas a André Pilarte. Cf. CORREIA, José Eduardo Horta, 1987 e 2010, e CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2009, pp. 123-128.

65 SÉRLIO, Sebastiano, Ed. 1545.

66 A *sesquiáltera*, uma superfície constituída por um quadrado na base, a cujo lado maior se adicionou $1/4$ da medida *menor*, por isso, correspondendo ao retângulo de *módulo* $m=5/4=1,25$; e a *superbipartiens*, cujo comprimento do lado maior supera o menor em $2/3$, correspondendo ao retângulo de *módulo* $m=5/3=1,666$. A primeira corresponde à “terceira maior”; e a segunda à “sexta maior”.

específico, ou determinada por normas próprias”⁶⁷. Estas regras, essencialmente definidas por Hambidge, Ghyka e Bouleau, determinam um conjunto estruturante aplicável a qualquer género de retângulo, uns decorrendo de regras próprias, inerentes, outros genérica e transversalmente aplicáveis.

Casos Gerais dos Retângulos

Tal como o nome indica, aqui se engloba um conjunto de três diferentes metodologias que podem ser transversalmente empregues para divisão interna de um qualquer retângulo, seja ele, ou não, um retângulo específico, aqueles que Jay Hambidge apelidou *notáveis*, e denominou *dinâmicos*, e esses com regras muito próprias de construção. Assim, a qualquer retângulo pode ser empregue o método baseado na sua divisão interna partindo: a) *das suas diagonais*, b) *do rebatimento dos lados menores*; c) *da Secção Áurea dos lados* – todos eles, métodos geradores de importantes conjuntos de linhas de força no interior da forma retangular, todos bem distintos e com várias especificidades, os quais poderão servir ao artista como *esquemas* organizadores das suas composições.

O primeiro método, de todos o mais *transversal*, imediato e equitativo, gera um conjunto de linhas *próprio* a cada retângulo, motivo pelo qual C. Bouleau o denominou *armadura* de um retângulo⁶⁸. Constituindo uma parte essencial da sua metodologia, transcrevemos o seguinte excerto:

“Las líneas que se cruzan en el lienzo partiendo de los ángulos e de las divisiones simples de los lados, es lo que nosotros bautizamos como armadura de la figura geométrica forma en y para el cuadro (...) Basándonos en el gusto que demuestran los pintores por las comparaciones musicales, propusimos la armadura de un tono, que clarifica nuestras ideas y pone el acento sobre la necesidad impersonal, objetiva, de esse marco interior, que surge de la forma misma y no de la elección del artista. Si se guía por su estética, podrá

67 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 931.

68 BOULEAU, Charles, 1996, p. 42, termo igualmente seguido por Casimiro.

regular su obra sobre las consonancias musicales o la proporcion áurea, inscribir curva abiertas o cerradas: es libre; la armadura, por el contrario, le viene dada; la empleará más o menos, pero no podrá realizar una abstracción absoluta (...) Esas líneas interiores dependen de la forma circunscrita por el marco, y así, lo manifiestan; diremos que constytuen la «armadura» de esta forma, ya que existen independientemente del pintor, siendo utilizadas además por él en maior o menor medida”.

Esta estrutura interna, inerente ao próprio *marco* e existente independentemente das preferências estéticas do artista, revelam-lhe um importante conjunto de linhas, que o mesmo poderá usar ou não, como auxiliar geométrico da sua composição. Deste conjunto, o artista usará apenas as que lhe convier, dependendo da sua sensibilidade e génio criativo.

Inicia-se este processo com o delineamento das suas diagonais, já que é este “o elemento mais importante num rectângulo”⁶⁹, indispensáveis linhas que unem os vértices opostos daquela forma geométrica, e a sua interseção, determinando com exatidão o centro geométrico respetivo. A partir deste último, um novo número de possibilidades se acresce, dado que as projeções horizontais e verticais decorrentes deste, logo dividam o retângulo em duas ou quatro áreas, estas últimas, todas iguais e *semelhantes* ao retângulo original. Do seguinte processo, continuaremos a obter idênticas divisões, gerando sempre áreas semelhantes àquela primeira. Começaremos, pois, por descrever o processo que conduz ao *traçado decorrente da divisão do retângulo pelas suas diagonais*.

A Armadura do Retângulo

Baseado no pressuposto enunciado por C. Bouleau e J. Hambidge afirmando a diagonal como a linha de maior importância num retângulo, em primeiro lugar, sobre o retângulo dado *ABCD* devem ser traçadas as diagonais *AC* e *BD*, marcadas a vermelho na fig. 10⁷⁰. Deste modo, na interseção destas duas linhas encontraremos o centro geométrico da figu-

69 HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 33.

70 Cf. BOULEAU, Charles, 1996, pp. 42-43; e HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 33.

ra dada, P , sobre o qual traçaremos a horizontal EF e a vertical GH (marcadas a tracejado na mesma figura), e que dividirão o retângulo original em quatro retângulos internos *semelhantes* ao primeiro: $AHPE$, $HBFP$, $FCGP$, e $GDEP$ ⁷¹. Devemos ainda referir a existência de mais quatro retângulos internos: dois resultantes da divisão horizontal, $EFCD$ e $ABFE$; e outros dois resultantes da divisão vertical, $AHGD$ e $HBCG$. Com este processo obtemos o *traçado prévio* para obter a *armadura* do retângulo.

O desenvolvimento do processo segue-se com a marcação das diagonais dos respectivos retângulos resultantes, ou seja, na marcação das oblíquas DH , GA , GB e CH , (identificadas a verde na fig. 10); DF , CE , EB e FA (identificadas a azul na mesma fig.); e por fim, GE , GF , EH e FH (identificadas a rosa na mesma fig.). A interseção destas linhas assume-se de enorme importância pois as horizontais e as verticais traçadas sobre esses pontos permitirão uma nova subdivisão do retângulo $ABCD$ proposto, das quais resultam dezasseis retângulos *semelhantes* ao retângulo inicial – todos exatamente iguais em *módulo*, diferindo apenas nas dimensões (identificados pelo tracejado vermelho na fig. 11). As projeções horizontais e verticais de todas as interseções, estrutura um conjunto de 36 retângulos semelhantes e ao traçado assim conseguido foi chamado *Armadura I* do retângulo⁷².

Enquanto a *Armadura II* do retângulo é enunciada como a trama resultante do traçado das oblíquas que partem *apenas* dos vértices do retângulo original em direção aos pontos resultantes da divisão dos lados opostos (fig. 12), a *Armadura III* surge da união dos mesmos vértices a todas as divisões dos lados opostos (fig. 13), sendo a *Armadura IV* o que entendemos como uma *simplificação* da *Armadura II* (fig. 14).

No desenvolvimento que observámos ter sido o traçado geométrico operante na obra retabular de Chanterene, verificámos existir um acrescido número de linhas relativamente à *Armadura II*, na realidade, existindo apenas como um desenvolvimento daquela, considerando também a união entre *todos* os pontos resultantes dessas divisões (fig. 15). Assim, teremos também as linhas oblíquas que unem os pontos médios de cada um dos

71 Esta denominação indica um novo retângulo, maior ou menor, mas com o mesmo *módulo*, podendo ser obtido ou verificável segundo uma divisão ou prolongamento das suas diagonais. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 885.

72 Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 935.

lados do retângulo com as divisões dos lados opostos (assinalados a verde na mesma figura), e as linhas oblíquas que unem as restantes divisões de cada um dos lados do retângulo com as divisões dos respectivos lados opostos (assinaladas a azul na mesma figura).

Este novo traçado regulador, bastante mais denso e a que chamámos *Armadura NC* tendo em conta as iniciais do nome do artista, na verdade, não difere muito da *Armadura II* enunciada por L. Casimiro, que por diversas vezes afirma, inclusivamente, que o artista poderá fazer uso “não só dos pontos projectados sobre os lados que entender, ou que melhor servirem a sua composição, como procederá de forma análoga com as linhas construídas no interior da superfície rectangular”⁷³. Ressalvamos que tais traçados não constituem um espartilho condicionador da criatividade do artista, antes pelo contrário, ela é verdadeiramente potenciadora oferecendo um número imenso de “possibilidades que se abrem diante da sua imaginação criadora para apoiar a sua composição”⁷⁴. Importa ainda referir termos encontrado este traçado operante na génese compositiva de várias obras agora analisadas – verificação que apenas comprova a sua utilização por diferentes artistas, e não o seu uso exclusivo por um artista único.

Tal como vimos, a *Armadura do retângulo* é originada por um método puramente geométrico da divisão e subdivisão das diagonais e resultantes medianas do retângulo original. Verificamos ainda, que por via desta divisão, todos os retângulos *semelhantes* resultantes no interior do retângulo original, se encontram divididos segundo as suas diagonais. Verificámos, com interesse, que todas as *Armaduras* foram generalizadamente empregues em várias obras analisadas.

O Rebatimento dos Lados Menores

Este é um outro método de estruturação de importantes linhas de força no interior de um retângulo, que resulta do rebatimento sobre os lados maiores dos lados menores do mesmo retângulo. Perante retângulo dado *ABCD*, rebatemos, por exemplo, o vértice *A* sobre o lado *BC*, cuja paralela aos lados *menores* nos fornece o quadrado inferior *ABEF*.

73 Ibidem, p. 937.

74 Ibidem.

Procedendo de modo idêntico no lado superior CD , tomando como centro o ponto D , obteremos o ponto G , cuja projeção horizontal sobre o lado oposto BC , determina o ponto H , e assim, originando o quadrado superior $GHCD$. Traçando as diagonais de ambos os quadrados resultantes, e projetando as respectivas horizontais e verticais sobre os lados do retângulo, obter-se-ão uma série de divisões dos lados do retângulo, cuja união com os vértices do mesmo, proporcionarão um alternativo conjunto de linhas de força *inerente* a este *marco* que o artista igualmente poderá usar como trama geométrica ordenadora da sua composição (fig. 16).

A Secção Áurea dos Lados do Retângulo

Ainda que uma dada obra não tenha sido idealizada segundo um *marco* correspondente a um Retângulo de Ouro (Φ) – no qual, como vimos, as divisões dos lados segundo a Secção Áurea são naturalmente impostas – o mesmo sistema de divisão pode ser aplicado ao *marco* correspondente, seja ele qual for, resultando num processo de *harmónica* divisão interna desse retângulo em *divina proporção*. Para tal, bastará proceder à divisão dos lados do retângulo em *extrema e média razão*, segundo o mesmo método anteriormente efetuado para determinar o Retângulo de Ouro (Φ). Ou seja, partindo de um inicial segmento horizontal AB , em primeiro lugar devemos encontrar o ponto médio M , rebatendo-o para a vertical a partir de B , e determinar um novo segmento BC perpendicular e igual em dimensão ao original MB . Depois de unido A a C , com centro em B rebata-se C sobre AC , aí determinando o ponto D . Com centro em A , voltando a rebater D sobre AB , o ponto resultante E sobre AB determina a divisão de AB em *extrema e média razão* (fig. 17).

Aplicando em ambos os sentidos este método de divisão sobre os lados do retângulo $ABCD$, optando por determiná-la, em primeiro lugar, sobre o lado menor, obteremos o primeiro ponto $\Phi 1$, sendo que $\Phi 2$ decorrerá da mesma divisão efetuada em sentido oposto. Efetuando a mesma operação sobre o lado *maior* AD , primeiramente obteremos $\Phi 3$, e $\Phi 4$ quando determinada esta divisão em sentido contrário (fig. 18). A este conjunto – quatro segmentos e oito pontos que determinam a divisão dos lados em *extrema e média*

razão – Charles Bouleau denominou *subdivisões harmónicas da Secção Áurea*⁷⁵.

Traçando linhas de união entre os vértices A , B , C e D com todos os pontos Φ que dividem os lados opostos em *divina proporção*, obteremos o *Traçado das Divisões Harmónicas I da Secção Áurea* (fig. 19); sendo o *Traçado das Divisões Harmónicas II* o que decorre, apenas, das linhas que unem os pontos Φ entre si (fig. 20). Muitos são os casos das obras analisadas em que vimos ter sido aplicado apenas o primeiro traçado; escassas as que seguiram apenas o segundo e; na sua maioria, verificámos ter sido empregue o conjunto total das linhas resultantes (fig. 21).

Retângulos Dinâmicos

Depois de definidos os casos gerais de divisão interna de um qualquer retângulo sem dimensões específicas e sem que entre os lados respetivos se estabeleça uma específica regra de proporcionalidade, importa referir os casos singulares dos Retângulo Dinâmicos, os quais se regem pela constância de leis matemáticas e geométricas determinando os seus particulares esquemas de divisão interna. Como atrás dissemos, os Retângulos de Ouro (Φ), $\sqrt{\Phi}$, $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$ e $\sqrt{5}$, etc., encontram-se entre si relacionadas pelo *Número de Ouro*. Embora Casimiro explique uma série de metodologias de divisão interna destes retângulos – tal como já referimos, *todos* os que lhe permitiram compreender integralmente as suas leis e metodologias⁷⁶ – nós apenas faremos referência àqueles que nesta análise identificámos.

Relativamente ao retângulo de Ouro (Φ), começamos por identificar o principal conjunto de *divisões harmónicas* deste retângulo, apenas por recurso às suas diagonais e *recíprocos*⁷⁷ respetivos, os mesmos logo evidenciando uma série de características absolutamente notáveis das leis proporcionais que o regem.

Começemos por traçar sobre o Retângulo de Ouro (Φ) $ABCD$ as respetivas diagonais. Seguidamente, conduzindo pelos vértices do mesmo retângulo as perpendiculares a estas, façamo-las intersetar os lados opostos, deste modo determinando os *recíprocos* deste

75 BOULEAU, Charles, 1996, p. 132.

76 CASIMIRO, 2004, p. 889.

77 Vide nota 57.

retângulo. O encontro das diagonais de ambos proporciona os *pólos* do retângulo, referidos por Hambidge como *Eyes*, pontos de importância maior para definir vários tipos de divisão no interior dos retângulos⁷⁸, e cujas projeções horizontais e verticais igualmente traçamos e indicamos na fig. 22. Relativamente simples, este Traçado das Harmónicas de Φ , permite determinar no seu interior um conjunto de vários outros Retângulos de Ouro (Φ): os dois recíprocos; os quatro retângulos junto aos vértices por subdivisão das projeções dos *pólos*; quatro outros sobrepostos entre si, a partir dos mesmos vértices mas de maior dimensão; e dois outros, concêntricos com o primeiro, cuja partilha das diagonais de imediato identifica.

Partindo das suas *inerentes* divisões da *Secção Áurea*, unindo os vértices aos pontos de Φ (assinalando as divisões dos lados em *divina proporção*), podem ser obtidas as *Divisões Harmónicas de $\Phi - I$* (fig. 23); pelas linhas que unem os pontos Φ entre si, serão encontradas as *Divisões Harmónicas de $\Phi - II$* (fig. 24); ou, como em alguns casos verificámos, os artistas empregaram o conjunto de ambas, a que optámos sempre por referir *Divisões Harmónicas de $\Phi - I$ e II* ⁷⁹ (fig. 25).

Embora Luís Casimiro tenha evidenciado vários e muito interessantes traçados das divisões harmónicas do Retângulo $\sqrt{\Phi}$, sem que nas obras agora analisadas deles tenhamos tido evidências da sua utilização, começaremos por referir os *Traçados das Divisões Harmónicas de $\sqrt{\Phi}$* , baseado nas suas diagonais e *recíprocos* (fig. 26). Depois de traçados ambos, e de gizados, também, as projeções horizontais e verticais dos *pólos*, obteremos o traçado apresentado, importando assinalar o conjunto de onze outros Retângulos $\sqrt{\Phi}$ desta forma gerados no seu interior, e o facto destas mesmas linhas determinarem as divisões da *Secção Áurea* deste retângulo notável. Desta forma, ao unirmos os vértices, as linhas resultantes constituem o *Traçado das Harmónicas de $\sqrt{\Phi} - I$* (fig. 27), podendo ainda ser-lhe acrescentadas todas as linhas que unem os pontos de Φ entre si (fig. 28).

O Retângulo $\sqrt{2}$ é um caso mais particular, uma vez que, como nos refere Matila

78 HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 36.

79 Neste aspeto distanciando-nos de Casimiro.

Ghyka, o seu *tema* não é afim do de Φ ⁸⁰. De facto, o primeiro e mais notável aspeto do Retângulo $\sqrt{2}$ é de ser exclusivamente constituído por dois *recíprocos*, isto é, depois de traçadas as suas diagonais e de calculados os seus *recíprocos*, logo se verifica que estas o subdividem na horizontal por duas partes exatamente iguais, em *módulo* iguais ao retângulo original (fig. 29). Seguidamente, deste conjunto de linhas e respetivas interseções – entre as quais os *pólos* – as suas projeções horizontais e verticais estabelecem no seu interior um mais intrincado conjunto de linhas, sempre que necessário auxiliaadoras de uma composição (fig. 30). Unindo os vértices aos pontos de interseção daquelas com os lados do marco, um novo traçado emerge (fig. 31), podendo ainda ser acrescido de todas as linhas resultantes das uniões entre si (fig. 32).

Idêntico é o método de divisão interna tem o Retângulo $\sqrt{3}$, igualmente recorrendo às diagonais e ao traçado dos *recíprocos* respetivos, reiterando o particular destaque que Hambidge lhes atribui. Depois de traçadas as diagonais do *marco* e de encontrados os *recíprocos* através do traçado das perpendiculares respetivas, obteremos o *Traçado das Harmónicas de $\sqrt{3} - 1$* , um inicial conjunto que possibilitará sequentes desenvolvimentos do traçado de que o artista se poderá socorrer como auxiliar das suas composições (fig. 33).

Os traçados internos decorrentes das consonâncias musicais

Tal como acima dissemos, em algumas das obras analisadas presumimos terem sido empregues como auxiliares prévios de composição, traçados geométricos baseados nas proporções $3/2$, equivalente à *quinta*, e das proporções $4/6/9$, equivalente à *sesquioitava*, “como se disse, o tom, no qual a corda maior comparada com a menor, lhe é superior em um oitavo da menor”⁸¹.

Tomando como base explicativa as superfícies correspondentes – o retângulo *diapente* ou *Sesquiáltero*, e o retângulo *Duplo Sesquiáltero* (o segundo, tal como o nome indica, decorrente do primeiro) – e para a sua construção proporcional, devemos proceder do seguinte modo:

80 GHYKA, Matila, 1977 a) e b), respetivamente pp. 126-127 e p. 232, nota 12. Tal como anteriormente referimos, os Retângulos Φ , $\sqrt{\Phi}$ e $\sqrt{5}$, 1 (quadrado) e 2, pelo contrário, partilham leis comuns, podendo dizer-se participarem do mesmo *tema*.

81 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2001, Livro IX, Cap. V, pp. 599-600.

Começamos por desenhar a inicial figura *Diapente*, seguindo um procedimento que se tornará mais evidente se tomarmos por base um quadrado com quatro unidades de lado. Tal como é definida, a proporção *Sesquiáltera* indica que o comprimento do lado maior contém o menor acrescido de metade⁸², ou seja, a superfície do retângulo final contém aquela primeira (quadrangular) mais a sua metade (fig. 34a), semelhante à fig. 8). Isto é, a um quadrado de quatro por quatro unidades acrescentou-se metade da sua área (2 unidade por 4), sendo que no termo da sua construção, o retângulo final terá o lado menor com quatro unidades, e o maior com seis.

Muito interessante é processo sequente para obtenção da *Dupla Sesquiáltera* que logo representámos no mesmo desenho, já que por definição própria, deverá, também, *conter a original acrescida de metade*. Como tal, torna-se necessário acrescentar-lhe metade da superfície original, ou seja, agora um retângulo com as mesmas quatro unidades de largura por apenas três de altura (metade dos seis originais), ou seja, obteremos um retângulo com as mesmas quatro unidades de largura, com nove unidades de altura (fig. 34b). Assim, “esta relação de 4 para 9 é gerada por duas proporções: 4 para 6 (primeira *Sesquiáltera*) e de 6 para 9 (segunda *Sesquiáltera* ou duplicação da primeira)”⁸³.

Estes retângulos, como assinala Casimiro, possuem as correspondentes estruturas internas decorrentes do gizamento de “todas as diagonais possíveis, considerando os diversos quadrados e retângulos formados no seu interior”, embora a mesma possa ser apresentada de modo mais simplificado como aquele que apresentamos nas figs. 35 e 36.

Relativamente às *consonâncias musicais*, contudo, importa referir que “a aplicação das respetivas proporções não se restringe ao estabelecimento de medidas dos lados dos retângulos (...) [podendo] ser exercido sobre cada um dos lados, de forma autónoma”⁸⁴ e aplicado sobre qualquer tipo de retângulo cuja razão entre o comprimento dos lados não corresponda a estas proporções musicais, num processo idêntico ao da divisão dos lados de um retângulo em *divina proporção*.

82 Como vimos, assim referida por Alberti.

83 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 925-926.

84 Ibidem, p. 965.

Deste modo, no primeiro caso, para gizamento do traçado decorrente daquele *intervalo harmónico*, atribuindo a necessária importância aos pontos correspondentes, 3 e 5 neste caso, sendo que pela união deles mesmos entre si e aos vértices opostos, obter-se-á uma estrutura interna baseada, sobretudo, em linhas oblíquas (fig. 37).

Por outro lado, o artista pode recorrer a um objetivo processo de *dinamização* das suas composições, como assinala Bouleau, por “*inversão da relação*”⁸⁵, isto é, usando as mesmas divisões *numéricas* iniciais, embora marcando-as em sentido contrário e, desta forma, incrementando um conjunto de linhas oblíquas que claramente ampliam as suas possibilidades compositivas (fig. 38).

De modo idêntico, o processo que acabámos de descrever aplica-se ao Retângulo *Duplo Sesquiáltero* (fig. 39), assim como a relação de proporcionalidade correspondente aos intervalos 4/6/9 (ou as suas *relações inversas*) – eles mesmos aplicáveis a qualquer retângulo cuja *razão* entre as dimensões dos lados não iguale aquela relação de proporcionalidade (fig. 40).

Leitura iconográfica e iconológica

Alicerçados neste processo, procuraremos igualmente seguir a metodologia iniciada por Aby Warbourg, e na sua continuidade, entre outros, dos desenvolvimentos de Ernst Cassirer, Fritz Saxle, Rudolph Wittkower ou Ernst Gombrich, sempre que possível tentando clarificar o todo que constitui a obra de arte: o contexto em que foi criada; a intenção do encomendador e a sua preferência por um determinado programa iconográfico; as escolhas estéticas e formais do artista que a concebeu, em função do seu grau de erudição inserido naquele período cronológico, no conhecimento vigente e na mentalidade da época. Com este pressuposto, tentaremos seguir a metodologia enunciada pelo autor que melhor clarificou e expôs este modelo e o seu espectro interpretativo, os campos de atuação e a sua aplicação, Erwin Panofsky, possivelmente, aquele que melhor e mais longe desenvolveu esta metodologia conducente a uma integral identificação, leitura e interpre-

85 BOULEAU, Charles, 1996, p. 157, termo igualmente seguido por CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 968.

tação de uma obra de arte⁸⁶. Tentaremos basear-nos e seguir os três níveis de significação identificados nos seus *Estudos de Iconologia*⁸⁷, sempre que necessário atendo-nos no primeiro estágio, o do *significado primário ou natural*, por si designada *descrição pré-iconográfica*, embora quase sempre, dado o contexto tão específico das obras religiosas de temática cristã, quase de imediato procuraremos identificar o seu *significado secundário ou convencional*, o da *iconografia em sentido estrito*. Posteriormente, procuraremos, então, o seu *significado intrínseco ou conteúdo*, mais além da mera descrição e identificação quer dos episódios narrativos, como do global *máquina retabular*, composição maior erguida com um tão específico propósito de *elevação* espiritual de toda a assembleia, conduzindo-a à plena comunhão com o divino.

Com este último propósito maior, procurámos idêntico escoramento nos estudos *formalistas* de Rudolph Arnheim⁸⁸, nos seus desenvolvimentos sobre o trabalho de Wertheimer, Köhler e Koffka na interpretação das formas visuais – não só no estudo dos sistemas de funcionamento da perceção mas, também, das características das próprias *unidades visuais*, quer individualmente como na sua *conformação* do todo, das *forças compositivas* geradas entre si, e no destringer do significado intrínseco à forma, nas suas relações particulares e no relacionamento com o todo que, deste modo, se comprova maior do que a mera soma das partes individuais.

Partimos do pressuposto que ambas, a estrutura retabular, concebida enquanto estrutura arquitetónica que reúne, “enquadra” e ordena os espaços de representação, e a própria acção que decorre dentro de cada um, deveriam estar subordinadas ao mesmo traçado geométrico regulador.

Na elaboração deste estudo propusemo-nos seguir uma metodologia faseada aplicada a todas as obras em análise, sempre cumprindo as seguintes etapas:

1 – Contextualização da obra – onde referiremos sucintamente as condições históricas de que se revestiu a sua conceção, remetendo sempre para a bibliografia específica onde

86 PANOFSKY, Erwin, 1982, 1983 e 1989.

87 Ibidem, 1982, pp. 19-87.

88 ARNHEIM, Rudolph, 1988, 1997, 1998 e 2002.

encontrámos esses dados e onde podem ser encontradas informações mais detalhadas mas que suplantam o objetivo do presente estudo.

2 – Análise plástica e iconográfica – onde faremos uma descrição pormenorizada das obras tendo em conta:

— os elementos tectónicos que compõem a estrutura retabular e os respetivos motivos decorativos

— as personagens e restantes elementos da composição referentes aos episódios representados.

3 – Análise geométrica – onde aplicaremos a metodologia enunciada.

4 – Estratégias de significação – onde faremos uma possível interpretação à luz de todos os elementos reunidos, pretendendo fornecer, deste modo, um contributo para o melhor entendimento da mensagem artística e dos seus processos de significação.

1.2 Das Origens do Retábulo à formalização do Retábulo Pétreo em Portugal

Da origem do retábulo

A palavra é habitualmente empregue no português de Quatrocentos e Quinhentos como *retauollo*, por vezes *retauollos* ou *retauellos*, derivando do termo medieval *retotabulum* [*retabulum*, *retotabularuium*], designando um painel ou conjunto de painéis de pintura, de escultura ou mistos, colocados por detrás da mesa do altar. O termo encontra diferentes denominações nas línguas centro europeias: em inglês *Retable* ou *Altarpiece*; em alemão *Altar*, *Altarretabel*, *Altarrückwand*, ou ainda *Retabel*; em francês *Postautel* e *Retable*; em italiano *Ancona*, *Dossale* e *Palla (d'altare)*; e em espanhol *Retablo*⁸⁹.

Sem que nunca tenha sido oficialmente prescrito pela Igreja, o retábulo relaciona-se diretamente com o altar na sua génese e evolução, segundo um processo que conduziu à sua emergência e subsequente desenvolvimento, posteriormente notabilizando-se como peça autónoma do mobiliário eclesial.

Desde sempre constituindo o foco primordial da igreja, símbolo da mesa da Última Ceia e da fé partilhada, e usado para celebração da Eucaristia instituída por Cristo, o altar é o elemento central da celebração litúrgica e o ponto fulcral deste espaço sagrado, o local de onde tudo irradia e para onde tudo converge.

Toda a arquitetura e organização do espaço sagrado pretende traduzir na matéria a imagem cosmogónica, a ordem universal, verificando-se de importância maior a sua fundação, pois é na sua orientação que se irá estabelecer essa relação *entre a “ordem cósmica e a ordem terrestre, entre a ordem divina e a ordem humana”*⁹⁰, na qual o altar toma preponderância maior. No seu prolongamento, o retábulo tenderá progressivamente a atuar como força ilustrativa desta relação na representação do repertório iconográfico

89 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2005, pp. 488 e ss; e SALTEIRO, Ilídio, 1986, p. 7. Para esclarecimento sobre a evolução do termo em português, Cf. BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 77, n. 136.

90 HANI, Jean, 1981, pp. 43-8.

sagrado, constituindo-se simultaneamente veículo doutrinal e foco devocional, captando fortemente a atenção da assembleia de fiéis.

O procedimento ancestral de orientação do templo, tendo como preocupação objetiva a localização do altar, é-nos descrito por Vitrúvio, segundo processos por si encontrados em textos de autores antigos, e comprovado pela sua análise dos templos que conheceu nos territórios aos quais o império se estendia⁹¹. Imbuído dos mesmos princípios, o templo cristão corretamente orientado, *versus ortum solis*⁹², deve ser traçado segundo um rigoroso processo geométrico de orientação para os pontos cardeais, de tal forma que o eixo principal siga a direção nascente-poente, e o eixo secundário, cruzando-o, siga a linha meridiano-setentrião⁹³, habitualmente conhecidos como *Decúmanus* e *Cardus Maximus*.

Ligação entre o humano e o divino, o altar toma o seu lugar no *sancta sanctorum*, localizado sob o cruzeiro, ou no coro, já no interior da capela-mor do templo, sendo habitualmente erguido sobre um conjunto de degraus que lhe confere maior visibilidade perante a assembleia de fiéis⁹⁴. Ocupando a área primordial da edificação, simultaneamente hierarquiza os espaços da nave e da cabeceira estritamente alinhados sobre o eixo central: a primeira ocupada pela assembleia de fiéis, e a segunda, habitada exclusivamente pelo clero, e na qual se incluía a *cathedra* do bispo – o trono episcopal localizado num local sobrelevado⁹⁵.

Depois do século VI e do concílio de Epaone, os altares vieram a tornar-se fixos e concebidos em matérias duráveis, predominantemente em pedra (mármore, de acordo com o cânone 26 daquele concílio), embora na sua construção tenham vindo a ser comumente empregues outros materiais sólidos e menos perecíveis, tal como a madeira, mas nos

91 “As direcções para as quais devem estar voltados os templos sagrados dos deuses imortais deverão ser planeadas do seguinte modo: se nenhuma razão o impedir e se houver total desobstrução, o templo e a estátua que estiver colocada na cela devem ser voltados para a vespertina região do céu, de forma que os que se aproximarem da ara para imolar ou fazer sacrificios olhem para a parte do céu nascente e para a imagem que estiver no templo, pois assim os que dirigem súplicas aos deuses poderão contemplar o templo e o Oriente do céu, de onde parecerão surgir as próprias estátuas olhando complacentemente para os suplicantes e sacrificantes porque parece necessário que todas as aras dos deuses estejam direccionadas para o Oriente”, in VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, p. 11; e Livro IV, pp. 152-3.

92 RÉAU, Louis, 2008, Tomo 0, p. 88.

93 VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro I, Cap. VI, 6-7, pp. 50 e 51; ver também PENNICK, Nigel, 1994.

94 Sobre a localização do altar e a sua elevação e a sua ligação direta aos túmulos dos mártires, Cf. ROQUE, Maria Isabel Rocha, 2004, pp. 25 – 37. Ver também, TURNER, Jane, 1996, V.1, e V.26; e ainda CROSS, Frankie Leslie, e LIVINGSTONE, Elizabeth A., 1997.

95 Elemento de importância maior na evolução das representações das *pale*. Cf. CHASTEL, André, 1993.

quais se incluem, também, alguns dos metais preciosos ou semipreciosos. No caso da madeira, os altares podiam ver-se revestidos de placas de ouro, prata, ou mesmo cobre e estanho, com os mais variados tipos de aplicações esmaltadas e/ou embutidas de vidros ou pedras preciosas.

Embora adquirindo várias tipologias ao longo dos séculos, os altares são habitualmente constituídos por uma superfície horizontal [*mensa*] assente num ou vários suportes [*stipes*], de uma forma geral assumindo três formas básicas: o *altar mesa* (com um, quatro ou cinco apoios); o *altar caixa*; e o *altar bloco*. Em alguns casos podia encontrar-se dotado de um outro elemento, o *sepulcrum*, um compartimento selado destinado a receber relíquias, embutido no *stipes* ou na *mensa* – funcionalidades que, mais tarde, em alguns casos, tenderam a deslocar-se, também, para alguns retábulos.

Tendo em conta a sua importância no contexto litúrgico e, assim, constituindo-se foco maior de atenção por toda a assembleia, o altar, peça primordial de mobiliário das igrejas, foi desde sempre razão e motivo de decoração. Embora as várias faces visíveis da *mensa* fossem muitas vezes decoradas com baixos-relevos ou pinturas – mormente elementos decorativos de cariz geométrico, mas também fito e zoomórfico (alusivos ao universo eucarístico), ou recebendo inscrições, tais como as designações do bispo da diocese, a data de consagração, ou os santos que evocavam – eram sobretudo os *stipes* que colhiam maior atenção, sobretudo as faces frontais nas quais eram esculpidos relevos figurativos representando imagens sagradas do universo cristológico ou relativas aos santos oragos⁹⁶.

Os antecedentes destas imagens representadas nos frontais são habitualmente relacionados com o culto e com as figuras presentes nos objetos atinentes às necessidades do ritual – um número muito restrito que era permitido colocar-se sobre a *mensa* – como fosse o caso dos livros sagrados, os utensílios litúrgicos (a píxide, o cálice e a patena), mas também uma série de estatuária avulsa (imagens da Virgem com o Menino e/ou santos de outras invocações) ou, também, objetos/imagens relicário. Nessa face retangular frontal do *stipes* eram habitualmente representadas as figuras de Cristo, da Virgem, ou da

96 Por este motivo, devemos supor que a “organização” proposta por Joaquim Oliveira Caetano dos painéis do retábulo de Santa Aua, se adequasse a um altar “caixa” ou “bloco”. Cf. CAETANO, Joaquim Oliveira, 2015, em comunicação proferida no colóquio *ROBBIANA - Esculturas Della Robbia em Portugal*, a 29 de maio no MNAA.

Virgem com o Menino, habitualmente ocupando a área central e ladeados por santos, ou por cenas narrativas representando episódios das suas vidas, sendo as figuras geralmente representadas em posição frontal e dispostas sob uma estrutura gabletada.

Ao longo da Idade Média foram também profusamente empregues outras soluções de enobrecimento do altar, como fosse o caso de paramentos bordados em ouro esmaltado ou repuxado, pendentes e cobrindo toda a frente do altar, ou ainda painéis de madeira pintada, esculpida, ou mistos. Estes frontais de altar [*antependia*] têm sido frequentemente apontados como a mais provável referenciação na génese dos retábulos, dadas a grande proximidade formal e compositiva entre ambos⁹⁷. Mais do que um propósito meramente decorativo, estas imagens tomavam uma importância capital enquanto veículo de formação doutrinal perante uma assembleia de fiéis a quem se tornava necessário ilustrar os episódios bíblicos mas, simultaneamente, contemplando “também questões de dogma, moralidade e poder”⁹⁸.

Todavia, como fator de maior relevo para a emergência dos retábulos são referidas as reformas litúrgicas resultantes das decisões conciliares. Se até ao século X era prescrito que o celebrante se posicionasse atrás do altar e oficiasse a Santa Missa voltado de frente para os fiéis, após as novas resoluções esta posição foi invertida, vindo o sacerdote a ocupar o lugar à frente do altar com as costas viradas para a assembleia. A par destas alterações, e com a progressiva introdução das missas privadas – que podiam ser celebradas ao mesmo tempo em diferentes locais da igreja – tornou-se comum a existência de altares adicionais encostados às paredes laterais, desenvolvimento que terá estado na origem das alterações tipológicas das igrejas a partir do século XII, com as igrejas a serem dotadas de capelas laterais. Foco de atenção e beneficiação de mecenas, guildas e confrarias, estes altares e capelas laterais podiam também ser utilizados pela generalidade dos fiéis para atividades extra litúrgicas e oração privada, de uma forma mais intimista que o altar-mor não permitia, muitas vezes inacessível e resguardado por cortinas que separavam a capela-mor da nave da igreja.

A par do incrementado culto dos mártires e da profunda veneração das suas relíquias

97 SOBRÉ, Judith Berg, 1989; BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001.

98 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 50.

a que se assistiu entre os séculos VIII e IX, por autorização eclesiástica estas últimas puderam ser elevadas à superfície do altar”⁹⁹ – ato que recebeu o nome *elevatium in altum*. Embora a colocação de uma urna [*capsa*] sobre o altar tivesse sido comum, por questões de ordem prática novas disposições foram adotadas, tendo vindo aquela a ser colocada atrás do altar e elevada sobre um plinto encostado à parede absidal. A par da “presença de um clero cada vez mais numeroso”¹⁰⁰ que se vê conduzido a ocupar o coro frente à assembleia, progressivamente o altar-mor foi-se aproximando e encostando à parede testeira.

Recuando a tempos mais distantes, outros autores estabelecem uma interessante ligação entre os trípticos de volantes móveis e os pequenos relicários e oratórios de devoção privada, cujas origens dizem remontar aos dípticos romanos em madeira ou marfim usados por algumas famílias abastadas do Baixo-império Romano¹⁰¹, ideia que explorámos e seguidamente referiremos.

Este conjunto de modificações e a efetiva obstrução das imagens que a nova posição do oficiante implicava, terão conduzido à passagem para cima e para trás do altar dos respetivos “frontais” que passariam a “servir de fundo ou de enquadramento monumental da própria liturgia”¹⁰², conduzindo a uma posterior evolução das estruturas retabulares em detrimento da pintura e da decoração mural das capelas-mores. Em alguns casos estas alterações vieram a constituir influências diretas sobre a pintura mural – inspirando novos modelos e motivos figurativos nos locais onde predominavam e permaneciam instauradas estas práticas artísticas – mas, sobretudo, implicando o progressivo desaparecimento dos vitrais e o reposicionamento de janelas e de frestas que servissem como fonte de iluminação natural a estas estruturas.

Tal como acima referimos, recuando alguns séculos, e procurando traçar um pouco mais longe a génese do retábulo, julgamos pertinente referir as pequenas estruturas que durante a era romana se destinavam ao culto privado, e às quais era dado o nome *lararium* (anteriormente à época imperial também conhecidas por *sacrarium*, *secellum*, ou *aedi-*

99 ROQUE, Maria Isabel Rocha, 2004, pp. 39 e ss. Um “testemunho de influência política e social, e um atributo de poder” que notabilizaria a igreja, a urbe, e toda a região.

100 Ibidem.

101 VIRDIS, Caterina Limentani e PIETROGIOVANNA Mari, 2001, pp. 17-18. Para uma discussão lexical dos termos hoje empregues e à respetiva etimologia, ver também pp. 13-15.

102 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 80.

cula)¹⁰³. Destinadas a acolher imagens de divindades de devoção particular para proteção do lar, das colheitas, da saúde e da prosperidade familiar, inicialmente estas estruturas seriam relativamente simplificadas, consistindo em pequenos nichos aprofundados numa das paredes da habitação, mas progressivamente evoluindo para mais complexas micro-arquiteturas emulando fachadas de templos coevos compostos por pilastras e frontões. O *lararium* encontrava-se habitualmente num lugar de grande visibilidade, adossado a um pano de parede de um espaço privilegiado da habitação e de habitabilidade comum – geralmente o *atrium* – assentando num pódio ou num plinto que lhes servia de sustentação, sendo no seu interior colocadas as imagens de *lares* ou outras divindades, esculturas de vulto perfeito, em bronze ou em pedra, mas também concebidas em baixos-relevos – ou apenas pintadas – na interior parede fundeira (figs. 41, 42 e 43).

Considerando todo o processo evolutivo, de constante acumulação, adoção e transmutação de costumes, de práticas e de saberes que caracterizam este notável palimpsesto que é a cultura e a sociedade humana, pensamos existirem aqui óbvias afinidades – quer do ponto de vista devocional como da conceção formal [tipológica] do *objeto de mediação* – que encontram, também no *lararium* romano, traços originários das estruturas retabulares. Neste seguimento, o retábulo renascentista pode ser visto como uma transposição coetânea do *gosto ao antigo* escorado nestas obras que estariam a ser redescobertas nas ruínas, modelos apropriados e adaptados às recentes volições e fruto de novas possibilidades edificatórias, nelas plasmando os modelos e sintagmas da arquitetura clássica que agora se via exaltada¹⁰⁴.

Processo evolutivo

Por toda a Europa foi díspar a evolução dos retábulos, desde logo surgindo diferentes modelos e tipologias seguidas. A sul dos Alpes assistiu-se a um desenvolvimento mar-

103 DAREMBERG, Charles Victor; e SAGLIO, Edmond, 2014.

104 SÉRLIO, Sebastiano, Ed. 1977, Livro IV, fôlio XXVI – “Aunque Vitruvio en sus escriptos no haze mencion de mas de uma sola manera (...) me há parecido cosa conviniente que no solo de una sola forma se deveria usar pero de muchas y diferentes maneras para enriquecer una obra y tambien para satisfacer ala diversidad de voluntades y opiniones que ay el dia de oy en los hombres”.

cado, sobretudo, pelos painéis horizontais pintados – os chamados *dossal* – muitos deles exibindo pinturas de ambos os lados. Contrastando com estes painéis horizontais individuais seguindo as tradições dos antepêndios e exibindo influências dos ícones bizantinos importados de Constantinopla, já durante o século XIV começaram a surgir complexas e elaboradas estruturas de suporte com várias áreas individualizadas que permitiam novos espaços de representação¹⁰⁵. Este novo formato hierarquicamente estruturado permitia a organização em fiadas horizontais, ou *registos*, de várias representações em painéis pintados, desenvolvimento muitas vezes relacionado com a emergência coetânea da *predela* – nome dado a toda a área inferior decorada que surgiu como suporte às novas estruturas retabulares, gerada de modo a proporcionar uma maior visibilidade ao conjunto. Evoluindo a partir deste propósito inicial, esta área horizontal inferior, a predela, virá a receber particular atenção no período seguinte, dada a possibilidade de aí vir ser representado um acrescido número de episódios e/ou ciclos iconográficos e constituindo um substancial alargamento do espaço da narrativa:

*“(...) utilizada desde o Trecento para ilustrar o espírito da Lenda Dourada nas pinturas dos altares. Trata-se do registo do maravilhoso, anedótico e familiar que agrada e que toca pela abordagem naïve, popular e humana do sagrado. Se a imagem de devoção pode aproximar-se da poesia lírica, as grandes cenas do discurso didáctico situam-se, na arte das predelas, ao nível da literatura narrativa, cheias de encontros sugestivos alusivos à vida quotidiana; as pequenas cenas pintadas como narrativas dos contadores de histórias, contêm uma frescura e vivacidade das quais não encontramos o equivalente noutros locais.”*¹⁰⁶

No centro europeu, maioritariamente na Flandres e Alemanha de início do século XIV, assistiu-se ao desenvolvimento dos chamados retábulos de volantes móveis. Estes retábulos eram habitualmente concebidos de modo a fecharem-se os dois painéis laterais

105 KAHSNITZ, Rainer, 2006.

106 Cf. CHASTEL, André, 1993, p. 48, segundo uma tradução livre por nós proposta.

[*volantes*] sobre o *corpo* central de maiores dimensões, com a possibilidade de serem mantidos fechados ou abertos de acordo com o calendário litúrgico. Beneficiando sempre de maior destaque e relevo devocional, o corpo central era, em muitos casos, concebido com alguma profundidade, destinado a receber imagens em alto-relevo ou de vulto perfeito, tomando aí lugar episódios centrais da vida de Cristo ou da Virgem, nomeadamente a *Natividade* ou a *Adoração dos Magos*, o *Calvário* ou a *Lamentação*. Os painéis móveis podiam receber imagens de ambos os lados, sendo maioritariamente pintadas ou, em muitos casos, também esculpidas. Embora na sua maioria fossem obras douradas ou políchromadas, muitas eram desprovidas destes enriquecimentos dado o caráter notável das suas esculturas; noutros casos, embora maioritariamente escultóricas, são as pinturas dos seus volantes que mais as notabilizam.

Gradualmente, os retábulos concebidos para as catedrais e as grandes igrejas, sobretudo, vieram a adquirir elevados graus de sofisticação: originalmente concebidos em três corpos, e então chamados “trípticos”, evoluíram para modelos mais complexos e compostos por um acrescido número de corpos, motivo pelo qual se denominaram “polípticos”. Posteriormente viram-se significativamente incrementados verticalmente e a atingir enorme complexidade, evoluindo para cinco ou mais registos sobrepostos, podendo os painéis ser abertos ou fechados separadamente, revelando não só um maior número de episódios e mistérios, mas vendo ampliado o número possível de conjugações. Também nestes casos o conjunto assentava sobre uma predela habitualmente esculpida, sendo frequentemente coroadas por uma imponente micro-arquitetura emulando ou idealizando os sumptuosos templos de então¹⁰⁷.

Colhendo grande aceitação e granjeando enorme popularidade ao longo deste período, os polípticos tornaram-se gradualmente mais elaborados, com as suas estruturas incorporando pilastras, colunas, colunelos e balaústres, arcos quebrados, rendilhados, pináculos, vasos e florões, progressivamente transformando o retábulo numa estrutura arquitetónica, e visualmente aproximando-se no detalhe e modelos compositivos às fachadas das catedrais coevas. Em Itália estas máquinas retabulares eram habitualmente concebidas em madeira acoplando painéis de pintura, sendo mais comuns no norte da Europa os retá-

107 HAYUM, Andrée, 1989.

bulos esculpidos em pedra. Embora a sul dos Alpes fosse pouco habitual a existência de retábulos pétreos, muitas vezes os de madeira evidenciavam influências destes últimos, facto que denota a supremacia hierárquica que lhe era atribuída no emprego dos materiais para a execução da obra de arte.

Já no último quartel do século XIV, os polípticos caíram em desuso em Itália, em detrimento de uma organização retabular mais simplificada e cingindo-se a uma estrutura que compunha um espaço único de representação, composições às quais se chamou *pale* (no singular, *pala*)¹⁰⁸. Em detrimento dos simples arranjos e agrupamentos das diversas figuras organizadas em *encasamentos* ou *edículas*, o painel único ganhava maiores dimensões e progredia no sentido da *conceção do* “espaço uno e contínuo de tendência humanista”¹⁰⁹, alargando-se o esquema da composição a todo o registo. Este desenvolvimento comportou grandes alterações tanto na construção dos retábulos, como no das convenções pictóricas. Se os polípticos eram peças de mobiliário eclesial, pintadas ou douradas, este novo tipo de retábulo assemelhava-se antes a uma representação *emoldurada*, na sua grande maioria executada em pedra. Esta estrutura, apresentando-se como uma abertura para um espaço virtual ilusório, passa a ser concebida ao modo de uma arquitetura clássica e, muitas vezes, participante da própria estrutura tectónica do templo, constituída por pilastras assentes na predela e estas encimadas por entablamento. No interior desta estrutura, tratada como uma verdadeira janela que se abre para um espaço natural ou arquitetónico, o espaço representado passa a diferenciar-se pictórica e estruturalmente da restante estrutura (como que em resposta direta aos esclarecimentos albertinianos em *De Pictura*)¹¹⁰. Em muitos casos, num processo que veio a conhecer notáveis desenvolvimentos, o espaço assim representado – sistematicamente organizado e mensurado – viria mesmo a ser concebido como um prolongamento do espaço físico da própria igreja, numa profícua conceção do *continuum* espacial. A par do desenvolvimento da representação ilusória e do aparelho prospetivo, este forte interesse no enquadramento natural e na ex-

108 HUMFREY, Peter; e KEMP, Martin, 1991; e HUMFREY, Peter, 1993.

109 PANOSFSKY, Erwin, 1981.

110 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 1993, Livro I, pp. 114-115. “*Em primeiro lugar, inscrevo na superfície a pintar um rectângulo do tamanho que me aprouver, feito de ângulos rectos, e que é para mim como uma janela aberta, através da qual observo a istoria, e aí determino o tamanho que quero dar aos homens na minha pintura*”.

pressão figurativa resultou num pujante alargamento do espaço da narrativa, conduzindo a um enorme incremento do emprego de episódios narrativos como motivo central dos retábulos. Chastel afirma que desta contração ligada à unificação do espaço nascerá a *Sacra Conversazione* – a representação informal da Virgem com o Menino acompanhada por outros santos, em ambientes intimistas e em relação de proximidade, mantendo um suposto diálogo em torno de temas teológicos¹¹¹.

Tipologias do retábulo ibérico no século XVI

Em Espanha e Portugal as grandes máquinas retabulares conheceram um maior surto ao longo do século XV, proliferando e atingindo um elevado expoente de desenvolvimento que se prolongou pelos séculos XVI, XVII, XVIII e mesmo XIX, por vezes atingindo enormes dimensões, chegando mesmo a cobrir ou a substituir parcialmente as paredes das grandes absides das catedrais, de capelas-mores, ou de capelas laterais. Assimilando um grande número de elementos da gramática arquitetónica – pilastras, colunas, balaústres, entablamentos ou frontões – assumiram-se como verdadeiras “arquiteturas dentro de arquiteturas” e, em alguns casos de exceção, emulando de forma notável fachadas de edificações *ao antigo*, num cumprimento estrito e esclarecido das prescrições tratadísticas, mesmo antes de estas virem a ser implementadas na arte edificatória¹¹². Estas obras colheram as suas principais influências do centro europeu, por via de artistas maioritariamente franceses, flamengos e alemães que na península se radicaram dado o grande surto construtivo a que, à época, se assistiu em território nacional.

A localização geográfica de Portugal face ao centro europeu, as fronteiras territoriais e a maior proximidade com outros reinos peninsulares, tornou indispensável uma aproximação às obras retabulares dos reinos vizinhos, porquanto seja inequívoca e amplamente reconhecida a importância que os referidos escultores – maioritariamente flamengos, alemães e franceses – tiveram na propagação dos mais amplamente difundidos e aceites sintagmas e modelos artísticos e culturais coevos.

111 CHASTEL, André, 1993, p. 44.

112 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002; e PEREIRA, Paulo, 2011.

Em *Tipologia e Iconografía del Retablo Español del Renacimiento* – estudo essencial e verdadeiramente inaugural em contexto ibérico, de J. J. Martín González¹¹³ – numa abordagem análoga ao retábulo em terras de Espanha (de forma indistinta tratando retábulos de pintura ou de escultura e, nesta última, de pedra ou de madeira), que “*por fuerza ha de considerarse incompleto, ya que el autor no ha podido estudiar todos los retablos de la época*”¹¹⁴, agrupa em sete tipologias um largo acervo de mais de uma centena de obras. Procurando a ordem inerente às estruturas retabulares, mais além do que “*el aspecto puramente artístico*”, e antevendo que o *deseño* subjacente respeitaria normas de composição (em grande parte de ordem estética e, em maior grau, iconográfica), as tipologias por si definidas visam, também, uma determinada funcionalidade no contexto religioso, obedecendo ainda a variações estilísticas de diferentes períodos.

No seu entender, se nos primeiros decénios de XVI se observa ainda a continuidade de uma gramática goticizante, quer ao nível das linhas arquitetónicas como dos elementos decorativos, no período seguinte, o retábulo *plateresco* comportará uma série de alterações na adoção dos sintagmas clássicos. Neste último, *plateresco*, identifica o sistema de *armário* (*casillero*), no qual corpos e registos se multiplicam consideravelmente, e no qual o sentido de unidade é conferido pelas colunas ou pilastras laterais. São, geralmente, de fundo plano, sendo que o sentido de profundidade pode ser, por vezes, fornecido pela colocação em viés de embasamentos, pedestais e entablamentos. O autor afirma que os conjuntos são habitualmente de forma retangular, em maior número vertical, mas também horizontal, ou ainda, exibindo *formas escalonadas* – numa sobreposição de registos diminuindo de largura no sentido ascendente (na sua opinião, por subordinação da iconografia à forma da cruz). Habitualmente os corpos sobrepõem-se em altura decrescente, muito embora, com o intuito de anular o efeito de redução causado pela distância, existam vários exemplos em que a altura aumenta no sentido ascendente. De modo idêntico e com a mesma intenção, o mesmo acontece com a escultura de alguns retábulos que, nos coroa-mentos, toma maiores proporções.

113 GONZÁLEZ, Juan Jose Martín, 1964.

114 Ibidem, p. 6.

Por fim, de uma forma transversal, refere ainda que o ornamento inclui todo o tipo de grutescos, cabeças aladas de anjos, frutas, caveiras, ou ainda os elementos de temas mitológicos [*profanos*], dos quais refere apenas “*centauros raptando doncellas*”.

Empregando sempre exemplos objetivos situando as obras que analisa, Martín González explana, então, a seguinte tipologia:

— O retábulo-tríptico: di-lo procedente da idade média, mesmo que sem mais referências, referindo a sua organização por corpos, com os painéis volantes fechando-se sobre o central – este geralmente de escultura – e que, uma vez encerrado, deixa no topo uma área a descoberto.

— O retábulo-sepulcro: pressupõe a integração de elementos funerários na estrutura retabular, como possa ser o caso de figuras orantes, por vezes em genuflexórios que, libertando-se dos seus lugares nas capelas laterais, venham a integrar o seu “*esquema general*”.

— O retábulo-cenário: no qual é concebida um episódio central de maior dimensão, dando a sugestão de uma representação do teatro litúrgico.

— O retábulo-expositor: no qual se destaca um recetáculo para receber a Sagrada Hóstia, aproximando o retábulo a uma custódia. Assevera-o típico de Aragão e com precedentes no século XV (embora, também, sem quaisquer referências que permitissem ao leitor averiguar).

— O retábulo-fachada: com *pretensões* arquitetónicas, emulando no interior do templo uma fachada de um edifício religioso de menores dimensões.

— O retábulo-rosário: exibindo os quinze mistérios em cenas diferenciadas e segundo a mesma ordem do rosário. Diz-nos, sem delongas, que as suas origens são germânicas e do período medieval.

— O retábulo-ilusionista: aquele que se integra no mesmo traçado arquitetónico do templo que o encerra, e a ele inextricavelmente unido em “*forma y colores*”, envolvendo o espectador num espaço mágico, muito para além de apresentar o retábulo apenas como entidade independente e mero cenário de fundo.

Sem uma definição precisa quanto aos elementos que compõem uma estrutura retabular – e só por alusão empregando termos como *cuerpo*, *calle*, *columna* ou *ático* – o autor não faz referência a vários dos seus constituintes ou à forma como se compõem e conjugam, ou mesmo sem que estabeleça o seu relacionamento com as prescrições tratadísti-

cas coevas, deste modo, em nosso entender, deixando lacunas que se tornam essenciais ao pleno entendimento e respetivo enquadramento tipológico destas estruturas. Sendo a sua organização tipológica decorrente da observação e análise das obras retabulares que inventaria, não só algumas das suas categorias não encontram paralelo no acervo por nós analisado, como algumas das obras que analisámos não encontram nelas adequada inclusão. Esta disparidade encontra plena justificação dada a maior ou menor aceitação que obras e modelos poderiam colher em determinados regiões ou áreas de influência, numa relação direta com as rivalidades existentes entre reinos a que à época se assistia, e com o prestígio e prosperidade adquiridos por uma dada igreja, urbe e região, em função das obras que edificavam. Similarmente, dever-se-á relacionar a amplitude de divulgação de modelos que apenas desenhos ou pinturas podiam veicular; que encomendadores esclarecidos pudessem ter presenciado e, posteriormente, a capacidade de descrever e encomendar¹¹⁵; ou, ainda, que a artistas suficientemente reconhecidos e consagrados, conhecedores e apreciadores desses modelos, fosse dada a oportunidade de recriar.

Assim, ainda que muitíssimo bem formulada, porquanto esta tipologia não se adegue inteiramente às realidades estruturais, compositivas e narrativas dos retábulos que em território nacional nos foi dado a observar, proporemos uma outra que adiante descreveremos.

Ainda no contexto do retábulo espanhol dos séculos XIV e XV, Judith Berg Sobré¹¹⁶ propõe uma muito interessante abordagem à questão da narrativa retabular, à sua evolução, e ao estabelecimento *possível* de tipologias regionais baseadas na organização e composição das estruturas retabulares. Embora se dedique à leitura dos seus múltiplos ciclos iconográficos, não efetua uma total leitura semântica dos vários modelos compositivos, ou da evolução dos modelos narrativos em cada quadro ou na sua seriação da global organização retabular.

115 Veja-se, a título de exemplo, a indicação precisa de D. Luís da Silveira relativamente ao modo de execução dos túmulos fronteiros ao seu, na capela-mor da igreja de Góis: “(...) e estas serão feitas como ficção debuxadas em huma pintura que tenho”, in COREIA, Vergílio, 1921, p. 29.

116 SOBRE, Judith Berg, 1989.

O estudo do retábulo em Portugal

Relativamente ao retábulo português – ou no contexto nacional – a primeira análise sistémica foi empreendida por Robert C. Smith¹¹⁷, na qual o autor dedica a sua atenção às grandes obras barrocas de talha dourada, maioritariamente, afirmando-as “uma das melhores e mais belas manifestações da arte portuguesa”¹¹⁸. Na análise introdutória que a estas obras conduz, elabora uma muito breve passagem por algumas das maiores estruturas retabulares em território nacional, embora de uma forma lata e muito generalizada, referindo obras como o retábulo da capela-mor da Sé Velha, em Coimbra, o retábulo da Pena, o túmulo de D. Jorge de Melo, em Portalegre, o Retábulo da Guarda, ou retábulo da capela-mor da igreja de Santa Maria de Belém, rapidamente prosseguindo para a “era das grandes obras em talha dourada”. Nesta sua abordagem relaciona estas obras com os mais relevantes artistas a laborar em território nacional, fazendo eco de algumas das autorias à época mais divulgadas. Este estudo inicial virá a desenvolver-se já na década de 1960, resultando numa monografia integralmente dedicada e fotograficamente documentada¹¹⁹, na qual agora propõem e aprofunda a génese das obras retabulares em Portugal – colmatando uma lacuna anterior¹²⁰ – procurando estabelecer as suas afinidades e influências a partir de obras retabulares centro-europeias.

Idêntica e mais profunda abordagem efetuou, pouco mais tarde, o ilustre historiador de arte Germain Bazin, propondo-se à elaboração da morfologia do retábulo português, visando todo o arco cronológico que se estende do século XVI ao século XIX.¹²¹ Analisando mais profundamente as suas origens, traça a sua genealogia a partir das obras retabulares alemãs e flamengas, prosseguindo com a sua penetração na península e a consequente evolução espanhola, via pela qual, sobretudo, terão chegado a Portugal. Di-las de um *tipo*

117 SMITH, Robert Chester, 1950.

118 Ibidem, p. 14.

119 SMITH, Robert Chester, 1962, obra na qual se estende, igualmente, a um mais vasto conjunto de mobiliário eclesial, como seja o caso, entre outros, dos cadeirais, púlpitos ou arcazes.

120 Não sem escoramento no concomitante desenvolvimento em torno do estudo do retábulo em Portugal, empreendido por Germain Bazin, como seguidamente referiremos.

121 BAZIN, Germain, 1953, pp. 4-28, da qual fará eco o investigador norte-americano quando do desenvolvimento do seu livro *A Talha em Portugal*.

inicialmente *flamejante* mas evoluindo para o *plateresco*, cujo vocabulário gótico cede lugar ao *arabesco* e à escultura, mesclando uma série de outros elementos do vocabulário clássico numa “extraordinária confusão de formas” – embora, em Portugal, de uma forma bem mais “moderada” na profusão decorativa¹²².

Baseando-se nas maiores e mais conhecidas obras retabulares portuguesas – de pedra e de madeira – proporá uma série de doze amplas tipologias que enquadra em diferentes períodos cronológicos (dos quais referimos apenas os primeiros três, dado os restantes se afastarem cronologicamente da análise que agora nos ocupa): o *tipo* 1 – plateresco (século XVI), 2 – moldura (século XVI), e 3 – contrarreforma (de finais do século XVI a início do século XVII). Afirmando que “a história da arte ibérica do século XVI é a da luta do arquitecto contra a anarquia plástica do escultor e o ornamentalista”, justifica desta forma o recurso daquele léxico para organização das composições retabulares. Estabelecendo uma contínua comparação entre as obras portuguesas e espanholas – com a qual dissemos já não concordar, e que seguidamente melhor justificaremos – estas pertencentes às primeiras *tipologias*, refere-as apenas como antetipos que conduzirão aos modelos que posteriormente se desenvolverão¹²³.

Entre nós, foi Ilídio Salteiro quem primeiro sistematizou a abordagem às estruturas retabulares do século XVI¹²⁴. Começando por assinalar a génese das máquinas retabulares, refere a sua importância no contexto litúrgico e devocional, e as alterações estéticas e espaciais que estes trouxeram às igrejas, transformando um espaço “fisicamente vazio” num outro “sempre esteticamente cheio”¹²⁵. Refere as estruturas de madeira enquanto “molduras que enquadram” pinturas, servindo de suporte e sustentação de painéis com a representação de episódios e ciclos iconográficos, em organizações e composições retabulares que nos chegavam por via dos primeiros entalhadores vindos da Flandres. Refere a sua evolução e a aproximação ao léxico arquitetónico, imputando-a aos “construtores, arquitectos e escultores” aqui chegados, miscigenando as composições retabulares com

122 BAZIN, Germain, 1953, pp. 3-28.

123 “(...) il ne nous intéresse que dans la mesure où il a pu conditionner le développement ultérieur”. Ibidem, p. 7.

124 SALTEIRO, Ilídio, 1986.

125 Ibidem, p. 8.

os seus sintagmas, e imiscuindo-as nas estruturas tectónicas dos templos. Efetuando um percurso evolutivo, elabora uma passagem por algumas das principais obras retabulares nacionais, principiando pelas de madeira, prosseguindo pelas de pintura a fresco (representação ilusionista mas, “autênticos retábulos parietais”), e finalizando com as estruturas pétreas (nas quais inclui alguns túmulos renascimentais). Refere a singularidade dos materiais das estruturas e a peculiaridade das formas que de cada uma advêm; a corporalidade dimensional que a escultura comporta e incrementa nas estruturas retabulares; a diferenciação visual conferida por pintura e douramentos; e o conteúdo significativo da “mensagem descritiva, destinada a uma educação espiritual através da contemplação das imagens”¹²⁶.

Mais tarde, Francisco Lameira iniciará um estudo dedicado à talha e ao retábulo no Algarve¹²⁷, prosseguindo, depois, com uma série de monografias dedicadas ao retábulo em Portugal¹²⁸, embora numa grande maioria abordando obras pertencentes a um período cronológico posterior ao que agora nos ocupa, quase todas elas em talha. No estudo em que mais amplamente se propõe efetuar a análise do *retábulo em Portugal, das suas origens ao declínio*, procura discriminar *usos e funções* daquele “equipamento litúrgico”¹²⁹; bem como a iconografia mais comumente empregue e requisitada – relacionando-a com encomendadores e mecenas; ou os materiais e as técnicas respetivas de trabalho; e, por fim, estabelecer possíveis filiações de algumas delas com alguns os artistas que nos períodos respetivos laboravam em território nacional. No seu empreendimento, propõem uma morfologia das estruturas retabulares (em alguns casos coincidente com a que seguidamente exporemos), bem como um conjunto de tipologias que enumera da “primeira” à “quarta”, essencialmente diferenciadas pelo número de corpos e de *tramos*: respetivamente, de “dois corpos e um só tramo”; “dois corpos e três tramos”; “um só corpo e três tramos”; e “corpo único e um só tramo”¹³⁰. Mostrando exemplos de todas as tipologias, sempre obras pertencentes ao século XVII e posteriores, separa-os igualmente por um

126 Ibidem, p. 25.

127 LAMEIRA, Francisco, 2000.

128 Ibidem, 2005 e 2009 (referindo apenas as que nos são atinentes).

129 LAMEIRA, Francisco, 2009, p. 9.

130 LAMEIRA, Francisco, 2005, pp. 30-31.

conjunto de funcionalidades a que chamou “narrativos ou didáticos”, “relicários”, “devocionais a um único tema”, “devocionais a três temas”, e “eucarísticos”. Entendemos que todos os retábulos são devocionais, mormente aqueles pertencentes ao período que nos ocupa, e que a sua tipologia deverá ser diferenciada de um outro modo, motivo pelo qual, seguidamente, e em lugar oportuno explanaremos.

Projetando-se mais além e em maior abrangência, cabe a Baptista Pereira o grande esforço de sistematização aplicado às grandes máquinas retabulares de pintura nacionais, mormente aquelas respeitantes ao *dourado* início do século XVI¹³¹. Privilegiando este momento histórico da constituição dos grandes retábulos narrativos em território nacional, o autor procurou desvendar os mecanismos de significação da narrativa retabular, a sua génese e o desenvolvimento inicial dos grandes modelos e das principais tipologias. Baseando-se, sempre que possível, na comprovação documental coeva, e procurando *modos artísticos ou maneiras* entre os presentes quadros de valores formais e compositivos, empregando uma metodologia iconográfica-iconológica – mas não se restringindo à descrição ou à explicação do significado das representações – efetua múltiplas reconstituições dos respetivos ciclos iconográficos e da narrativa retabular, tratando *pale*, pequenos retábulos secundários, trípticos ou os grandes polípticos, num vigoroso empenho de renovação iconológica e semiótica das numerosas leituras até então propostas.

A obra retabular em pedra, em território nacional

Embora sejam conhecidas referências documentais relativas à existência de retábulos pétreos nos vizinhos reinos peninsulares remontando ao período românico, em território nacional apenas se conhecem exemplares pertencentes já ao século XIV. Assim, do período que se prolonga do início deste século XIV ao final do século XV, existem em Portugal alguns exemplares de primitivas estruturas retabulares mantendo a organização horizontal do modelo dos antepêndios, na sua maioria, hoje integrando coleções de museus, ou mesmo reutilizados como frontais de altar e sem que se conheça a totalidade das obras que integravam¹³².

131 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001.

132 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2005, pp. 488 e ss.

São delas exemplo uma obra proveniente de uma igreja ou capela de Botão – pertencente a uma coleção particular (fig. 44) e da qual existe uma cópia no Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra – concebida numa sucessão de edículas nas quais se representa o *Ecce Homo*, ao centro, ladeado pela *Paixão*, *Descida da Cruz*, *Lamentação* e *Noli me Tangere*¹³³.

Outro exemplo é o alto-relevo gótico de *Santiago Combatendo os Mouros*, encomendado para a Igreja Matriz de Santiago do Cacém por D. Vataça de Ventimiglia, aia de origem bizantina da Rainha Santa Isabel, e cuja autoria poderá ser atribuída a uma parceria da oficina de mestre Pêro (Coimbra) e Telo Garcia (Lisboa). No relevo vemos representado Santiago *Matamouros* montando um elegante corcel, empunhando uma espada na mão direita e segurando um estandarte com a esquerda. O cavaleiro avança intrépido sobre uma horda de inimigos, uns já atropelados e estropiados sob os cascos do seu cavalo, outros fugindo em debanda nas suas montadas¹³⁴ (fig. 45).

No Museu de Évora guarda-se uma *Anunciação* original da capela funerária do alfa-geme Rui Fernandes, com uma inscrição no bordo inferior indicando a data de 1420 da era de César (era de Cristo 1382). Esculpida em alto-relevo, a edícula organiza-se como uma estrutura arquitetónica formada por três arcos trilobados lateralmente assentes em dois colunelos. No interior, onde se evidencia maior aprofundamento do lavrado da pedra, é-nos narrado o colóquio evangélico: o Arcanjo surge ajoelhado ao lado esquerdo, numa mão segurando a filactéria desenrolada, e a outra apontando na direção de Maria; à direita vemos a Virgem sentada, com a mão direita poisada sobre o ventre, e a esquerda levantada em sinal de anuição. Ao centro, entre ambos, está um atril com o Livro das Profecias aberto, com letras gravadas (supostamente com a passagem aonde Isaías anuncia a vinda do Messias); por baixo do atril, mais recuado, está um vaso com açucenas simbolizando a pureza de Maria¹³⁵ (fig. 46).

De finais do século XIV é o *Apostolado* proveniente da ermida medieval de Santo Antoninho, mais tarde mandada substituir pela igreja de Santo Antão de Évora pelo

133 DIAS, Pedro, 2003, p. 26.

134 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 1990, pp. 67-74; e FALCÃO, José António; e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001.

135 BARROCA, Mário Jorge, 2000, pp. 1887-1891.

Arcebispo de Évora, o cardeal Infante D. Henrique, encontrando-se hoje nesta igreja como frontal de altar. Nele estão representados os doze apóstolos em hierática pose frontal, todos dissemelhantes mas em idêntica figuração, sobrepujados por uma arcatura que *organiza* os espaços de representação¹³⁶.

De cerca de 1330-40, atribuído a mestre Pêro, é o retábulo *da Capela dos Ferreiros*, na Igreja da Exaltação da Santa Cruz, Paroquial de Oliveira do Hospital, resultando de uma encomenda dos fundadores – Domingos Joanes e Domingas Sabanchais – para a capela onde se fizeram sepultar¹³⁷. Trata-se de uma pequena edícula policromada, concebida como uma micro-arquitetura gótica, com dois contrafortes rodados a 45° encimados por pináculos, suportando um arco contracurvado, cogulhado no extradorso. No interior da estrutura está representada em relevo, ao centro, uma Nossa Senhora com o Menino ladeada pelas figuras dos fundadores e dois anjos turiferários. A Virgem é representada em maior dimensão, flanqueada pelo sol e pela lua, à esquerda e direita, respetivamente (fig. 47).

Já do século XV é o retábulo de Eira Pedrinha, atribuído à oficina de mestre João Afonso, localizado na Capelinha de Nossa Senhora da Piedade, situada no lugar que ao retábulo dá o nome¹³⁸. É um retábulo também edicular, policromado, flanqueado por pilastras dóricas estriadas e assentes nas bases, encimadas por uma micro-arquitetura de um castelo evidenciando um acentuado jogo de volumes, servindo de enquadramento ao episódio de São Jorge salvando Santa Margarida do dragão; o episódio é flanqueado por Santa Bárbara e São Sebastião, representados em dois pequenos nichos que se abrem nos dois torreões laterais. Por baixo, ao centro da edícula, elevado sobre uma mísula em ressalto, cava-se um nicho em arco de volta perfeita acolhendo uma *Pieta* amparada pelas costas por São João; nas cantoneiras estão dois pequenos querubins (fig. 48).

O retábulo do Corpo de Deus, proveniente da capela do Corpo de Deus, em Coimbra, hoje integrando a coleção do Museu Machado de Castro, é atribuído à oficina de João Afonso, e datado, também, da primeira metade século XV¹³⁹. Consiste numa peça única

136 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2005, p. 488.

137 DIAS, Pedro, 2003, pp. 16 e 27-34.

138 Ibidem, pp. 50-51.

139 CORREIA, Vergílio, 1946, pp. 343-346; e DIAS, Pedro, 2003, p. 176.

de calcário policromado, organizada como uma micro-arquitetura gótica, com duas pilstras de fuste liso, capitelizadas, encimadas por alongados pináculos cogulhados, flanqueando três baldaquinos, dos quais, o central é ligeiramente maior. Por baixo destes, e ao centro da estrutura, em maior relevo e quase de vulto perfeito, diretamente sobre os baldaquinos, dois anjos ajoelhados, voltados frente a frente, seguram, ao centro, um cálice de dentro do qual se eleva uma hóstia com um Cristo Crucificado em relevo. Por trás da cabeça dos anjos, dois halos relevados sobre o fundo evocam a natureza angélica daqueles. Uma plataforma que serve de suporte a todo o conjunto recebe, na estreita face frontal, uma inscrição em caracteres góticos (fig. 49).

De cerca de 1510 é uma obra retabular atribuída à oficina de mestre Machim para a Sé de Braga, da qual resta hoje um magnífico painel reduzido a frontal de altar na mesma catedral¹⁴⁰. Nele se organiza horizontalmente um conjunto de sete edículas concebidas ao modo de portais gabletados, com os contrafortes encimados por pináculos, formando uma complexa grillagem com arcaturas de diferente arranjo em cada edícula. A edícula central, de maior largura que as restantes seis, acolhe um alto-relevo de *Cristo Salvador*, ladeado por dois anjos que seguram abertas as abas do manto; as restantes edículas, de idêntica largura, dispostas três a três a cada lado, recebem pares de apóstolos em aparente conversação (fig. 50).

O século XVI e o retábulo pétreo renascimental

É após 1500 que se assistirá a um profundo e profícuo desenvolvimento das grandes estruturas retabulares em Portugal, fruto de encomendas para as capelas-mores de algumas das principais catedrais do reino, e contributo decisivo para “uma verdadeira explosão da narrativa linear e contínua”¹⁴¹. Se, por um lado, a pintura se afigura como elemento primordial na introdução de mais atualizadas convenções pictóricas – dos modelos de representação figurativa, e de organização das estruturas narrativas – a escultura, desde sempre presente nas grandes armações, materializando os seus primeiros modelos em

140 DIAS, Pedro, 2003, pp. 86-87.

141 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2005, p. 491.

pedra e madeira, e constituída elemento *estruturante e suporte* da mensagem, afirma-se como a grande responsável pela introdução do novo léxico *ao antigo*, sobretudo captando e veiculando todo um importante conjunto de sintagmas clássicos pertencentes à gramática arquitetónica, no qual se fundiam elementos decorativos “que se conjugavam com uma tradição tardo-gótica «plateresca»”¹⁴². Posteriormente, ainda durante o segundo quartel do século XVI, perante a crescente tendência clacissizante escorada na aprendizagem culta da tratadística que por via da imprensa proliferava, progressivamente tornaram-se mais sóbrias as formas numa consciente aplicação da teoria das ordens, vendo-se consequentemente depuradas da sua carga ornamental que, agora, se afigurava já excessiva e *inadequada*.

Em Portugal, ao longo do século XIV e por um largo período que se estende a todo o século XV, assistiu-se a um florescente desenvolvimento de sumptuosas máquinas retabulares de madeira a servirem de suporte a grandes ciclos iconográficos executados em painéis de pintura. Contudo, tal como temos vindo a referir, deste estudo afastámos todas as obras de pintura, de escultura em madeira, ou mistas, sendo apenas aos retábulos pétreos e à sua organização compositiva a que nos dedicaremos.

Tipologias do retábulo pétreo em Portugal

Perante o conjunto de obras retabulares que analisámos foi-nos possível verificar que *todas* fazem uso de elementos da gramática arquitetónica, tais como pilastras e/ou colunas, entablamentos, cornijas e frontões, na maioria das vezes observando, ou interpretativamente aproximando-se, das prescrições tratadísticas. Na sua grande generalidade, estes retábulos emulam fachadas de templos, ou adotam a organização compositiva de portais ou de arcos triunfais, estes dois últimos muito idênticos na articulação e disposição estrutural dos vários elementos tectónicos que os integram. Encostando-se às paredes fundeiras das capelas e das absides, é por meio de um plinto, ou embasamento – ao qual se encosta, também, o altar – que lhes é conferida a necessária sustentabilidade. Sobre este embasamento, que nunca excede a profundidade do retábulo nem a altura do altar, uma

142 PEREIRA, Paulo, 2011 b), p. 536.

base ou uma predela concedem ao conjunto acrescido destaque e visibilidade, elevando-o acima da *mensa*. Base e predela distinguem-se segundo os elementos aí representados: na primeira são apenas empregues motivos de carácter decorativo, enquanto a última se caracteriza pela inclusão de reapresentações icónicas e/ou narrativas. De maior ou menor complexidade, estes retábulos são habitualmente constituídos por um, dois, ou três corpos [fiadas verticais], em alguns casos podendo este número ver-se incrementado. Podem incluir várias sobreposições de registos [“fiadas” ou “faixas” horizontais]¹⁴³, em número que nunca observámos exceder os quatro. De uma maneira geral, os retábulos são sempre coroados por um frontão que, frequentemente, exhibe tipologias e composições diversificadas; em casos restritos, podem caracterizar-se por incluir apenas entablamento horizontal [sem frontão].

A sobreposição de registos, sempre que exista, é conseguida pela sustentação de entablamentos e/ou cornijas sobre pilastras, colunas ou balaústres (ou, muitas vezes, pela composição de pares destes dois últimos, com as colunas e os balaústres, sempre que com aquelas se conjuguem, a elas frontalmente adossados). Os registos superiores podem ter a mesma dimensão vertical dos anteriores (mormente nos retábulos de dois registos), embora verificando-se, regularmente, que a dimensão vertical diminui progressivamente no sentido ascensional. Na generalidade, esta segmentação observa-se de modo estritamente organizada segundo uma trama ortogonal *imposta* pelos elementos de suporte, embora, nalguns casos, essa organização se veja superada recorrendo ao motivo da serliana – ainda que, muitas vezes, embrionário ou mal interpretado – desde logo empregues em anos tão recuados como 1522-23, no retábulo de São Marcos, por Nicolau Chanterene, ou mesmo no posterior retábulo de São Pedro, na Sé Velha¹⁴⁴. Caso muito particular constitui o retábulo de São Marcos, na igreja do Salvador, em Coimbra, no qual a edícula central *rompe* a ortogonalidade imposta pelo entablamento, cindindo-o e elevando o excerto correspondente consigo, deste modo superando a altura dos corpos laterais e adquirindo acrescida

143 Encontrámos em alguns autores o termo *andainas* que não seguimos.

144 Veja-se ainda os casos, mais tarde amiúde utilizados em retábulos como o do Salvador, em Besteiros, Travanca; o do Sacramento, da Faia, nas cercanias da Guarda; o do Sacramento, em Vila-Nova-de-Anços; o da Misericórdia, na igreja da Misericórdia de Montemor-o-Velho; ou os do Sacramento da Sé Guarda e da Sé Velha.

magnificência (que igualmente se estende ao conjunto)¹⁴⁵. O mais notável exemplo, no entanto, caso de absoluta exceção, é o retábulo da Pena, em Sintra, cuja organização do corpo central, num rasgo de inusitada criatividade, de facto rompe toda essa rigidez ortogonal, vendo-se a toda organização retabular *subitamente “desconstruída”, dando lugar a uma sagaz articulação entre os diferentes episódios narrativos*¹⁴⁶.

A divisão por corpos é igualmente efetuada pela concatenação dos mesmos elementos de suporte – pilastras, colunas e balaústres – num conjunto que observámos poder estender-se até onze corpos, como seja o caso do retábulo do Sacramento, na Sé Velha, em Coimbra. A largura dos corpos pode divergir, embora obedecendo sempre a um esquema de organização *simétrica*: o corpo central, beneficiando de maior atenção devocional – e, por isso, compositiva – é, geralmente, de maiores dimensões que os corpos laterais, organizando-se estes em torno daquele de forma simétrica e emparelhada. Em muitos casos, é concedido ao corpo central acrescido destaque, dotando-o de maior volumetria, fazendo-o avançar projetante além da restante estrutura. Com este intuito, base ou predela, cornijas e entablamentos, surgem projetantes, segundo um jogo volumétrico que se vê igualmente acompanhado nos flancos por colunas ou balaústres adossados que auxiliam a sustentação e organização de toda a estrutura retabular.

Mais raramente, nos registos superiores, os corpos laterais podem ver-se de largura mais reduzida do que a dos seus homólogos do registo inferior, ocorrendo este encurtamento sempre a partir do centro para os flancos, tornando o registo superior de menor largura que o inferior. Contudo, se esta constatação se verifica à altura dos fustes das pilastras ou das colunas, já na largura total das cornijas e entablamentos o mesmo não sucede, sendo, inclusivamente, um grande número de vezes, a cornija do entablamento superior a determinar a largura total da obra.

Embora tenhamos observado regularmente esta divisão em corpos e registos, verificam-se algumas exceções que importa referir:

145 Neste seguimento poderíamos referir o retábulo dos Santos Arcanjos, na igreja de Santa Cruz, em Coimbra, embora este sem o mesmo interesse.

146 HENRIQUES, Francisco, 2007, p. 43.

I – No caso dos corpos laterais exibirem uma segmentação horizontal em dois registos, sem correspondência no corpo central (entre os muitos casos, referimos o retábulo do Sacramento da igreja Matriz de Cantanhede);

II – No caso do corpo central ser de maior dimensão vertical do que os corpos laterais (tal como o retábulo de São Marcos, na igreja do Salvador, em Coimbra).

III – No caso de, apenas no primeiro registo, existir uma segmentação em corpos, mantendo-se uno o segundo registo e constituindo-se aí um *contínuo espacial* – podendo este exibir elementos sugerindo a continuidade de segmentação do registo inferior (como seja o caso dos retábulos do Sacramento de Águeda ou de Espinhal).

Importa neste caso referir, por antítese, o caso singular do retábulo *da Visitação*, na Sé de Aveiro, cuja disposição é oposta a esta anteriormente referida – no primeiro registo encontramos um *continuum espacial* da *Visitação*, com elementos tectónicos da cena representada a *sugerir* a segmentação em três corpos. No primeiro registo, o encontro de Maria e Isabel é representado ao centro e, *assistindo* ao momento e comungando da bem-aventurança, estão outros membros da *Sagrada Parentela* (Santa Ana, Zacarias, Maria Cleófas e Maria Salomé) ocupando os “espaços laterais”. No segundo registo, os elementos de suporte são mantidos em alinhamento com os do registo inferior, dando origem a três espaços de representação autónomos onde figuram as imagens da Virgem, flanqueada por São João Baptista e São João Evangelista. De modo a ser mantido, no segundo registo, o mesmo alinhamento das pilastras com as do registo inferior (embora neste tenham sido empregues colunas duplas nos flancos) o segundo registo exhibe uma grande diminuição da largura face ao primeiro.

IV – Quando o corpo central possui um registo acrescido acima dos corpos laterais, mesmo que sobre estes possam existir frontões ou representações figurativas (como seja o caso do retábulo de São Bento, em Ançã).

Assim, depois de referidos os principais elementos estruturais e identificadas as características essenciais da tessitura retabular, muito embora nos tivéssemos deparado com uma grande heterogeneidade relativamente aos esquemas de composição, procedemos à sua ordenação em diferentes tipologias, procurando agrupá-las segundo características formais, e comuns esquemas de organização:

– **Ediculares:** todos os retábulos de edícula única, sempre organizados ao modo de uma *janela* ou de um proscénio de carácter arquitetónico, no interior do qual estão representados episódios narrativos isolados (ou neles incluindo outros em direta continuidade espaço-temporal – como, por exemplo, no caso do retábulo do *Caminho do Calvário*, no claustro de Santa Cruz, nos quais figuram a Verónica, Cireneu, a Virgem, São João e as Santas Mulheres, personagens que ocupam diferentes momentos e *passos da Paixão*) – e “que tanto pode assumir características de episódio narrativo como de «*sacra conversazione*» ou, ainda, de reunião de «imagens de devoção» de intercessores muito cultuados na época”¹⁴⁷.

Estas estruturas são comumente organizadas por pilastras nos flancos, em alguns casos podendo apresentar colunas ou balaústres adossados frente àquelas. Assente nestes elementos de suporte, e organizando o vão, compõem-se de um entablamento quase sempre formado por arquitrave, friso e cornija. A grande maioria exhibe frontões cujas tipologias são sempre variáveis. Em casos pontuais, flanqueando as pilastras e/ou colunas, pequenas estruturas de carácter arquitetural – tais como pequenos torreões ou cubelos – concorrem para a acentuação do carácter cénico deste *proscénio*, circunstanciando-o num contexto arquitetónico (como seja o caso do retábulo da Piedade, na igreja dos Anjos, em Montemor-o-Velho; ou o *da Natividade*, na Sé Velha de Coimbra, exibindo claras afinidades compositivas com aquele).

A generalidade destes retábulos assenta sobre uma predela, constituída como face frontal de um *palco* onde decorre a acção, e esta, por sua vez, sobre o embasamento que se ergue por trás do altar. Contudo, por vezes, mesmo que mais raramente, o conjunto pode assentar apenas sobre uma base triangular invertida, resultante do encosto de duas volutas, estando todo o conjunto embutido na parede que o acolhe, salientando-se volumetricamente apenas parte dos seus elementos estruturais. Do primeiro caso é exemplo o retábulo do Calvário, da capela dos Vales, na igreja de Santa Iria, em Tomar, ou o anteriormente referido retábulo da Piedade, na igreja dos Anjos, em Montemor-o-Velho; do segundo caso são exemplo os retábulos do claustro do Silêncio, do mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra (quatro passos da *Paixão* dispostos ao fundo de cada um dos ânditos

147 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 252 – embora nunca tenhamos observado a existência de *sacras conversaciones* em retábulos pétreos.

do claustro), ou os retábulos de São Miguel, ou o de São Rafael Arcanjo com Tobias, ambos provenientes da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Velha, na mesma cidade, hoje pertencentes à coleção do Museu Nacional Machado de Castro. A estes retábulos, dadas as suas características particulares e que, de alguma forma, os diferencia dos seguintes, seguindo Peter Humfrey¹⁴⁸, chamar-lhes-emos *Pale* do tipo pictural.

Contudo, em lugar dos episódios narrativos, alguns destes retábulos *ediculares* podem exibir imagens «*icónicas*», em estruturas que emulam fachadas de templos clássicos. Aproximando-se [melhor ou pior] da organização canónica daqueles, estas estruturas são organizadas por pilastras nos flancos, assentes em plintos que se relevam em ressaltos das bases da estrutura; as pilastras suportam entablamentos que, por sua vez, servem de suporte a *um único frontão* coroando toda a estrutura. No intercolúnio forma-se um nicho aprofundado na estrutura, mais evidenciado e estruturado por molduras variadas, objetivamente destacando-o e enobrecendo-o face aos campos laterais que ocupam o restante espaço até às pilastras. No nicho central pode encontrar-se mais habitualmente uma imagem da Virgem (ou da Virgem com o Menino), sendo os campos laterais frequentemente preenchidos com representações complementares de pequenos anjos em adoração à figura central (entre outros, o retábulo de Nossa Senhora do Rosário, na igreja de Nossa Senhora das Neves, em Abiúl; ou o da Senhora da Rosa, em Cantanhede).

Muito semelhantes a estes últimos, e só ligeiramente diferenciados, embora mantendo-se sempre esta inicial estruturação *edicular*, no interior do espaço demarcado e unificado¹⁴⁹, esta área central é reorganizada dando origem a conjuntos de três nichos (dos quais os centrais são sempre de maiores dimensões, e o conjunto *prefigurando* a composição serliana), mas sem que seja concebida uma efetiva segmentação em corpos daquele espaço. Ainda assim, em muitos casos, pretendendo conferir maior destaque e notoriedade ao nicho central, empregam-se aí pilastras, colunas ou balaústres, embora essa segmentação ocorra sob aquele espaço edicular unificado. São deste caso exemplo, o retábulo do Espírito Santo, na igreja de Santa Eufémia, em Penela; o retábulo de São Jorge, em Lemed; ou os retábulos da Santíssima Trindade e de Nossa Senhora do Rosário, em Vila Nova da Barca. A este tipo, por

148 HUMFREY, Peter; e KEMP, Martin, 1991; e HUMFREY, Peter, 1993.

149 Sempre gerado pelo intercolúnio assente sobre a base ou predela, e encimado por um único entablamento e frontão.

se encontrarem interiormente subdivididos, chamar-lhes-emos *Ediculares segmentados*.

Por último, mantendo sempre aquela inicial estruturação, mas exibindo muito menor largura, dado verem-se exclusivamente concebidos e organizados para acolher figuras únicas e, assim, aproximando-se de nichos – porque dedicados e aplicados a altares colaterais, como tal recebendo menor destaque compositivo, e quase sempre adequados aos estreitos panos de parede – chamar-lhes-emos *Edículas loculares*¹⁵⁰. Deste caso são exemplos, entre outros, os retábulos de São Sebastião e São Roque, colaterais da capela da Varziela; ou os retábulos da Virgem e do Sagrado Coração, igualmente colaterais, na Misericórdia de Rio Maior.

- **Dípticos**: baseados numa idêntica estruturação – com pares de pilastras nos flancos, assentes sobre uma base ou uma predela e suportando um entablamento – caracteriza-os, no entanto, a segmentação vertical do espaço de representação por meio de uma pilastra ou de um balaústre adicional, deste modo gerando dois espaços iguais, contíguos e autónomos. Sendo muito restrito o número de exemplares (o retábulo dos Santos Físicos, em Agúim; e os retábulos de Santo Agostinho e Santo Amaro, e de São Miguel e São Sebastião, ambos da capela de São Jorge, em Lemed), constata-se que estes se destinam apenas a acolher imagens icónicas em cada um dos dois espaços gerados. Assim, verifica-se que estes retábulos não contemplam o acrescido propósito dogmático e educativo das representações narrativas enquanto veículos de formação doutrinal, vendo-se apenas concebidos como *oratórios* dedicados, antes, à invocação protetora simultânea, combinando «imagens de devoção» de santos intercessores, contra os males do corpo e do espírito.

Nenhum destes exemplares exhibe frontão; o primeiro assenta sobre uma predela e os outros dois sobre uma base; todos resultam da dedicação e invocação de um altar.

- **Trípticos**: são todos os retábulos organizados em três corpos, embora verificando-se a coexistência de três subgrupos tendo em conta a sobreposição de registos. Deste modo, perante um sequente reagrupamento em trípticos de registo único, de dois, e de três registos, a principal constatação concerne ao tipo de representação que neles se encontra,

150 Termo que pretende diferenciá-los de um simples nicho.

verificando-se que no primeiro grupo as representações são apenas icónicas, e que nos outros dois grupos é atribuída uma primordial concessão do espaço à representação de episódios narrativos, mas na grande maioria das vezes alternando representações de imagens icónicas:

- No grupo dos trípticos de **registro único**, a estruturação e organização dos espaços de representação é habitualmente efetuada por pilastras, podendo, por vezes, serem empregues colunas ou balaústres para definição do corpo central, lugar naturalmente ocupado por uma principal figura de devoção (muito frequentemente a Virgem Maria, “no centro de todos os intercessores, como especial advogada de diferentes causas”¹⁵¹, mas, também, o orago da igreja, capela, localidade, ou região) lateralmente acompanhada por dois outros intercessores (protetores dos diferentes grupos socioprofissionais, contra doenças do corpo e do espírito, ou outros males).

Se, na generalidade, sobre estes elementos de suporte toma lugar um entablamento único rematando e consolidando estruturalmente o conjunto, em alguns casos, por via da maior dimensão vertical do corpo central, este encontra-se tripartido de forma a gerar um coroamento sobre cada um dos corpos, a maioria das vezes vendo-se o corpo central composto e organizado de modo distinto e mais enobrecido do que os laterais, estes, entre si, mantendo continuidade formal.

Sobre o entablamento, e coroando a obra, os frontões apresentam composições variadas, encontrando-se sobretudo: semicirculares com os tímpanos concheados (muitas vezes com enrolamentos *rollwerk* no extradorso); em *quartela* (com as empenas em curva e contracurva); ou *quebrados*, formados pelo encosto de volutas sobre um óculo – por vezes inscrevendo a figura de Deus Pai em bênção – ou florões, cruces, e outros elementos.

A grande maioria das obras deste grupo assenta sobre bases, cuja decoração varia entre a muito simplificada (exibindo apenas baixos-relevos com enrolamentos vegetalistas) e as mais elaboradas, ostentando enrolamentos fito e zoomórficos, por vezes mascarões ou querubins, e/ou cartelas retangulares ou elípticas – estas, muitas vezes, também, com enrolamentos *rollwerk*. Menos frequentemente (apenas dois exemplares), assentam sobre

151 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 72.

predelas, com representações de santos protetores (por ex., o retábulo da capela de São Sebastião, em Montemor-o-Velho).

- Nos grupos caracterizados pela **sobreposição de registos**, a estruturação lateral e segmentação vertical dos espaços de representação é conseguido de modo idêntico, embora mais frequentemente, quer nos flancos mas, sobretudo, na articulação central dos espaços, sejam empregues colunas e/ou balaústres, com particular distinção no que concerne à edícula de maior convergência devocional e/ou de assumida importância teológica (como possam ser os episódios da *Coroação* ou da *Ascensão da Virgem*, entre outros).

Os entablamentos, enquanto elemento de remate e de coesão no topo da estrutura retabular, são igualmente empregues na articulação e segmentação entre registos. Quase sempre aplicados e organizados corretamente ou aproximando-se da sua composição canónica, encontram-se muitas vezes inadequadamente interpretados ou na sua constituição deturpados, algumas vezes carecendo de arquitrave, ou de friso, ou de ambos, consistindo, então, em simples cornijas.

Dado organizarem-se em três corpos, é frequente cada corpo ser encimado por um frontão autónomo, quase sempre com maior destaque – formal, compositivo, mas também, dimensional – para aquele que coroa o corpo central, o qual, desse modo, e por extensão, confere acrescida dignidade ao conjunto retabular. As configurações dos frontões e a forma como se organizam são igualmente variadas, observando-se mesmo desigualdades formais entre o frontão central e os laterais, embora todas as composições retabulares obedeçam a um padrão de simetria organizado segundo o eixo vertical da obra. Acrescentando-se aos supracitados frontões, os curvilíneos e os triangulares – e mesmo que neste grupo encontremos mais elaboradas composições relativamente à sua organização – são vários os exemplares apenas compostos por entablamento horizontal [sem frontão]. Frequentemente, quando o corpo central é de maior dimensão que os laterais, muitas vezes, sobre estes são colocadas volutas em curva e contracurva, levantadas e encostadas ao centro, desta forma prolongando a triangulação iniciada pelo frontão central que se estende a todo o conjunto. A inclusão de acrotérios é de uso frequente, sendo colocados a cada lado dos frontões, nos extremos dos entablamentos e em alinhamento com os elementos de suporte – acentuando a articulação de cada corpo – sob a forma de vasos ou de urnas, fogaréus, ou pequenos anjos, todos regularmente assentes sobre pequenos pedestais.

Ainda relativamente à organização dos registos, importa referir que, nos poucos exem-

plos de trípticos de **três registos** (o retábulo da Pena¹⁵²; o de São Martinho, em Pombal; e o da Lamentação, em Portalegre), o terceiro registo é sempre constituído por uma edícula única elevada acima dos corpos laterais.

Dada a sua dimensão e peso maiores, muitas vezes ocupando a largura total da parede testeira das capelas – ou delas se aproximando – e, por isso, mais largas que o altar, estas máquinas retabulares assentam sobre embasamentos mais robustos, por vezes colhendo alguma atenção decorativa ou votiva (tal como inscrições da dedicação do próprio altar), embora sejam marcadamente independentes da obra a que servem de suporte. Dos três exemplares mencionados, os dois primeiros elevam-se sobre uma predela – no caso do retábulo da Pena, utilizada para uma extensa representação de vários episódios da *Paixão de Cristo*, (incrementada por um conjunto acrescido de passos representados no tambor interno do sacrário rotativo) – e o retábulo de Portalegre, sobre uma base decorada com motivos *rollwerk*.

- **Polípticos**: são as máquinas retabulares de grande porte, apresentando na sua organização mais de três corpos e, nos casos encontrados, também, a sobreposição de vários registos. A sua estruturação cumpre os mesmos requisitos do exemplo supramencionado, com pilastras, colunas e/ou balaústres a estabelecerem a organização vertical dos corpos, e a segmentação entre registos efetuada por meio de entablamentos. Tal como na categoria anterior, podem exibir mais do que um frontão, com os corpos laterais podendo ver-se igualmente coroados.

Dois dos retábulos analisados, por motivos obviamente estruturais, para além da base ou da predela, são inteiramente prolongados até ao chão, auxiliando-se do embasamento como prolongamento do espaço de representação (se no retábulo do Sacramento da Sé Velha, em Coimbra, o embasamento exhibe apenas elementos decorativos, já no caso do retábulo da igreja da Misericórdia de Tentúgal esse espaço foi igualmente usado para a inclusão de altares colaterais e a representação de imagens icónicas).

- **Eucarísticos**: são todos os retábulos de devoção e veneração ao *Santíssimo Sacramento*,

152 CF. HENRIQUES, Francisco, 2006.

tendo como característica compositiva a incorporação de um sacrário como elemento central da estrutura retabular, ponto simultâneo de convergência e de irradiação de toda a composição. Ainda que, por este motivo, a consideremos uma categoria autónoma, importa no entanto realçar que todos os vinte e cinco retábulos eucarísticos encontrados adotam as mesmas características estruturais de todas as categorias supracitadas, delas se excetuando a tipologia *Edicular* – modelo compositivo que não encontrámos em nenhum retábulo *Eucarístico*. Importa referir os casos dos retábulos de Santa Cruz de Redondos (hoje na igreja de São Pedro em Buarcos); o retábulo do Calvário, na paroquial de Maceira, Leiria; ou outras duas estruturas retabulares *maiores* – o retábulo da Pena, em Sintra, e o retábulo da Guarda – que embora incluam um sacrário, os mesmos não resultam da invocação ao *Santíssimo Sacramento*.

Em território nacional, só no século XVI os sacrários vieram a ocupar o centro de um altar ou a serem-lhes consagradas capelas privativas. Nas igrejas medievais, a *sagrada espécie* era habitualmente conservada num *armário* ou num pequeno nicho que se aprofundava numa parede da capela-mor. Mais tarde, este elemento até então relativamente simples, foi modificado e incrementado em forma e funcionalidade, adquirindo maior corporalidade, vendo-se ampliado e guarnecido de um dossel, ou cibório, e uma mísula relativamente saliente a formar uma pequena mesa ou suporte¹⁵³. Nogueira Gonçalves refere a existência de um destes primevos retábulos na Sé de Lamego, em 1506, afirmando que em 1518 se fazia um outro na igreja de Santa Cruz, em Coimbra, “para o lado esquerdo do altar-mor”¹⁵⁴.

Quanto à tipologia do sacrário, salvo muito raras exceções, ela é particularmente uniforme, apresentando apenas pequenas diferenças. Habitualmente são concebidos como minuciosas micro-arquiteturas repletas dos mais ínfimos elementos e detalhes (mais ou menos cumprindo a tratadística e, deste modo, revelando a erudição do imaginário). Em todos os casos emulam um templo de planta centralizada – hexagonal na sua grande maioria, em alguns casos circular e, mais raramente, quadrangular – gerando no seu interior um recetáculo destinado a receber a píxide na qual se preservam as hóstias consa-

153 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 207; MARTINS, Fausto, 1984, p. 341.

154 GONÇALVES, António Nogueira, *ibidem*.

gradas. Em alguns casos, cúpulas semiesféricas coroam este primeiro piso, sendo, depois, sobrepujadas por lanternins de um, dois, ou mais tambores sobrepostos. Estes tambores encontram-se habitualmente rasgados de pequenas janelas, frestas ou óculos (por vezes cegos), sendo o último tambor, muitas vezes, também, cupulado.

Por norma, estes sacrários são concebidos num bloco único, conformando uma peça que se destaca volumetricamente, com toda a sua metade frontal avançando para além da restante estrutura retabular, criando admiráveis jogos formais de luz e sombra. Em todos os casos, o sacrário beneficia da posição central na máquina retabular, quase sempre estendendo-se à totalidade da dimensão horizontal do corpo central. Pode, por vezes, ser ligeiramente mais largo e sobrepor-se às pilastras e/ou colunas que estruturalmente organizam aquele espaço, mesmo que, na grande maioria das vezes, sacrário e pilastras façam parte do mesmo bloco (por ex. o retábulo do Santíssimo Sacramento da igreja paroquial de Cantanhede)¹⁵⁵. Noutros casos, pode o sacrário ser ligeiramente mais estreito, deixando livres pequenos espaços que se prolongam lateralmente até às pilastras que organizam aquele corpo central, campos quase sempre destinados à inclusão de outros elementos decorativos ou figurativos, como seja o caso de anjos músicos ou turiferários, ou de baixos-relevos descrevendo estruturas arquitetónicas perspectivadas pretendendo simular continuidade tectónica com o sacrário (entre outros, o sacrário do Santíssimo Sacramento da igreja de Nossa Senhora da Alcáçova, em Montemor-o-Velho, ou o da igreja de Nossa Senhora da Conceição, paroquial de Redinha).

Embora variando a sua proporcionalidade face à restante estrutura, o sacrário pode ocupar apenas um lugar na base ou na predela cingindo-se à sua altura, ou aí se iniciar (por vezes elevado sobre uma mísula), mas quase sempre ocupando a totalidade da dimensão vertical do primeiro registo. Porém, num grande número de exemplares, a sua altura projeta-se ao segundo registo, muitas vezes integrando a composição do entablamento seguinte.

Em todos os casos, é sempre pretendida a articulação dos vários elementos em elabo-

155 Dado o avançado estado de danificação do retábulo do Sacramento de Arrifana, é possível observar esta organização estrutural e conceção num bloco único (verificada na grande generalidade dos espécimes analisados), e no qual é bem visível toda a área interior do tabernáculo.

rados arranjos compositivos, com a concorrência de diferentes figuras testamentárias participantes e apologéticas do *Sacramentum Princeps*, num engrandecimento e exaltação cenográfica do ato devocional à *Sagrada Espécie* enquanto transubstanciação do corpo de Cristo, guardado e preservado no interior destes sublimes *tabernáculos*, para este efeito esmeradamente idealizados e exclusivamente concebidos.

Embora no decorrer deste estudo tenhamos verificado a existência de um grande número de retábulos que na sua composição incluem um sacrário, desta tipologia excluimos todos aqueles que não o tenham como elemento fulcral da sua organização e não sejam objetivamente consagrados ao *Santíssimo Sacramento* (os três exemplos supracitados).

Tendo verificado que vários destes retábulos foram edificadas ainda antes das disposições tridentinas de 1551¹⁵⁶ (como por ex., o retábulo do Sacramento, da paroquial de Cantanhede, na capela dos Menezes, em cujos túmulos se encontra epigrafada a data de 1547), e mesmo que alguns não tenham essa primacial dedicação (tal como o retábulo de São Marcos, com data estipulada em 1522¹⁵⁷), encontramos como justificação possível para este facto as estreitas relações existentes à época entre Portugal e o Sacro Império Romano-Germano. Sendo conhecida a hereditária devoção ao *Santíssimo Sacramento* pela Casa de Habsburgo, iniciada desde o século XI por Rudolfo I e desde então assumida e celebrada por todos os seus descendentes, com os casamentos de D. Manuel e de D. João III com duas princesas espanholas da família Habsburgo, D. Leonor e D. Catarina, ambas irmãs dos imperadores Carlos V (I de Espanha) e Fernando I da Alemanha, natural seria que os monarcas portugueses tivessem adotado a mesma crença e veneração de suas esposas – mas, também, por necessária aliança política – e generalizadamente tivessem instituído o seu culto difundido por beneplácito bispal, a estes confiando as di-

156 Promulgadas na sessão XXIII de outubro daquele ano, em resposta às afirmações da Reforma Protestante relativamente ao culto da Eucaristia, e das quais resultaram importantes decisões relativamente ao “plano doutrinal (...) e à prática cultural e celebrativa” e nas quais se afirmou a *Eucaristia* como *Sacramentum Princeps*. Cf. MARTINS, Fausto, Op. Cit, p. 341.

157 GONÇALVES, António Nogueira, 1979; GRILLO, Fernando, 2000; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002; HENRIQUES, Francisco, 2006.

versas comarcas e dioceses do reino¹⁵⁸. Por esta época foi criada na Sé Velha de Coimbra a irmandade do Sacramento, a qual contava com grande número de associados de todas as categorias sociais, tendo nela sido admitido João de Ruão e os seus familiares¹⁵⁹.

Da ornamentação dos Retábulos

Relativamente à ornamentação, os elementos decorativos são, de um modo geral, transversal e identicamente empregues em todas as tipologias, na sua temática incluindo séries de motivos simbólicos que se adequam às representações icónicas e/ou narrativas centrais. Numa constante adaptação ao gosto *clacissizante* a que ao longo deste século XVI se assistiu, a utilização destes motivos progrediu de uma inicial temática *all'antico*, dita *plateresca*, cobrindo densa e profusamente as formas arquitetónicas, no sentido de uma progressiva depuração e simplificação formal, chegando mesmo a atingir, já próximo de meados do século, uma quase ausência decorativa acompanhada de uma mudança em direção à sintetização das formas e à utilização de figuras geométricas elementares. Posteriormente, vieram a ser adotados outros reportórios decorativos, povoados de elementos de gosto *flamenguizante*, compostos por complexos entrelaçamentos de ferragens com diferentes tipos de enrolamentos, numa gramática decorativa difundida, entre outros, pelas coleções de gravados que circulavam entre artistas, ou através de obras impressas como os difundidos gravados de Cornelis Bos, de Cornelis Floris ou de Vredeman de Vries¹⁶⁰. Assim, nas pilastras e nos frisos veem-se comumente empregues querubins e anjos inseridos num vasto universo de *grutescos*, com *pendurados* ou *candelabra* conjugando festões, folhagens e molhos de frutos e flores, intercalando figuras fabulosas da zoologia mística em notáveis enrolamentos e composições com outros elementos antropomórficos e zoomórficos metamorfoseando-se em sequentes formas fitomórficas, alternan-

158 “(...) conhece-se uma referência de Frei Luís de Sousa a uma carta de 1541 do Piedoso ao Dom Prior do Convento de Cristo, infelizmente perdida, dando instruções minuciosas sobre o retábulo e sacrário da igreja de São João Baptista: «*Em huma [carta] trata do retábulo e sacrário da igreja de São João, com uma miudeza, que descobre bem o gosto que tinha de semelhantes obras*» (...) corroborando inteiramente a preocupação do monarca com o retábulo e o sacrário”. BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 438.

159 GONÇALVES, António Nogueira, Op. Cit., p. 207.

160 DIAS, Pedro, 1995 d), p. 147.

do cartelas, medalhões e mascarões, fachos, fogaréus, taças, vasos ou urnas, não faltando, por vezes, bucrânios ou egicrânios, ou mesmo elementos profanos de cariz mitológico (como por exemplo, pequenas figuras de faunos, sereias, ou centauros (no retábulo de São Marcos); ou mesmo um centauro de grandes dimensões (no retábulo do Sacramento da igreja de São João Baptista, em Abrantes¹⁶¹).

Concomitantemente, em retábulos do *Sacramento*, da *Paixão*, da *Lamentação* (ou *Piedade*), são também habitualmente representados vários motivos alusivos ao martírio de Cristo, tais como coroas de espinhos, cravos, açoites, lanças, escadas ou colunas. Só em finais do decénio de 30 do século, sensivelmente, se começa a verificar, em algumas obras, a maior sobriedade decorativa e formal, vendo-se as pilastras muitas vezes isentas de mais elementos que não apenas semicírculos, quadrados ou losangos, por vezes intercalando florões estilizados, moderada e espaçadamente colocados próximos das bases ou dos capitéis, ou isoladamente ao centro, em arranjos de organização simétrica.

Mais raros são os casos que em que se verifica a absoluta depuração decorativa, com os vários elementos de suporte reduzidos à sua essência formal (como por ex.; o retábulo de São Marcos, na igreja do Salvador, em Coimbra, ou de Nossa Senhora da Rosa, na paroquial de Cantanhede). Já os motivos de *enrolamentos*, as *strapwerk* (ferragens enclausurando personagens), os mascarões emplumados, as cartelas de múltiplos e complexos recortes, e outros elementos de influência *antuerpina*, atendendo à data da epígrafe sepulcral, pode dizer-se terem sido pela primeira vez empregues em 1554, no retábulo da Misericórdia na paroquial de Cantanhede, e depois paulatinamente empregues na capela e retábulo do Tesoureiro, na capela dos Reis Magos e no túmulo de D. João da Silva em São Marcos, ou na capela e retábulo do Santíssimo Sacramento na Sé Velha de Coimbra.

Portais, Arcos Triunfais e Túmulos – as estruturas

Tal como temos vindo a referir, foi na gramática arquitetónica que, desde sempre, os artistas procuraram os elementos estruturais que lhes serviam o propósito de organização *tectónica* das estruturas [retabulares] que concebiam para acolher reverentemente as

161 HENRIQUES, Francisco, 2013, pp. 256-271.

representações das suas dogmáticas e mais veneradas figuras de devoção, assim como os mais cultuados intercessores para os mais diversos males *do espírito e do corpo*. Se, por um lado, estas obras se inspiravam em modelos arquitetónicos coevos, cuja imponente presença naturalmente vivificava, muitas vezes, elas mesmas, captando as novidades e ensinamentos compositivos clássicos veiculados pela tratadística, serviam como protótipos para a afirmação do gosto e a introdução de novos sintagmas que, por força do hábito e/ou da tradição, tenderam a cristalizar¹⁶².

É, por isso, usual vermos a grande generalidade das máquinas retabulares exibindo idênticas organizações, e a fazer uso dos mesmos modelos estruturais e compositivos, de portais ou de arcos triunfais. Concomitantemente, verifica-se que portais e arcos triunfais, por vezes, incluem nas suas composições vários elementos que os aproximam das estruturas retabulares, combinando representações narrativas e intrincados programas iconográficos¹⁶³ (por ex., o portal da igreja da Misericórdia de Tentúgal, ou o arco triunfal da capela do *Santíssimo Sacramento*, da paroquial de Souselas – em ambos figurando o episódio da *Anunciação*, com as duas personagens do *colóquio* representadas a cada lado do vão de acesso ao *espaço do sagrado*, disposição que se reveste de notável conteúdo simbólico¹⁶⁴). Num processo que gradualmente se avultou com os portais da igreja do mosteiro de Santa Maria de Belém; o da Conceição Velha, em Lisboa; o portal do convento de Cristo, em Tomar; ou o portal Sul da matriz de Caminha, adquirindo uma crescente densidade escultórica e dimensão narrativa, algumas destas estruturas vieram a assumir destacada notoriedade em finais do século, culminando nas sumptuosas *fachadas retábulo* (de que são exemplo, entre outros, São Gonçalo de Amarante, as Misericórdias de Aveiro, de Braga, ou São Domingos em Viana do Castelo).

“A sacralidade da passagem e da porta assume todo o seu valor quando se trata do templo”¹⁶⁵, uma vez que se constitui como passagem de um mundo a outro, do mundo terreno ao espaço divino, e que tão explicitamente a seguinte passagem da Bíblia evidencia: “Quão venerável é este lugar! Não é ele senão a casa de Deus; esta é a porta do

162 PEREIRA, Paulo, 2011; e também, CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002.

163 DIAS, Pedro, 1993; PEREIRA, Paulo, 1995.

164 ARASSE, Daniel, 1999.

165 HANI, Jean, 1962, p. 77.

Céu” (Gênesis, 28, 17). Desde a sua fundação, baseada num estrito ritual de *orientação*, o templo estabelece-se numa relação entre a ordem cósmica e a ordem terrena, entre o divino e o humano, traduzindo no mundo a íntima e matemática estrutura Universal, daí advindo o seu caráter sagrado¹⁶⁶. Elaborado e escorado em ancestrais princípios geométricos, segundo os quais cada uma das partes se relaciona harmonicamente entre si e o todo, o templo constitui-se símbolo do corpo de Deus e torna manifesta a natureza divina. Proporcionando a entrada para o interior do templo, o portal deverá ser visto como a porta que se abre para o Além, numa reiteração clara das palavras de Cristo: “Eu sou a porta; quem entrar por mim será salvo” (João, 10: 9). Assim, o portal constitui-se como o local de *acesso à revelação*, lugar de epifania que prefigura dois movimentos simultâneos – ascendente e descendente; o de elevação das almas por entrada no reino de Deus, e o de derramamento dos dons celestes. Abrindo-se para um mistério, “local fronteira” entre a atribulação terrena e a harmonia divina, ele é símbolo efetivo do *lugar de passagem* entre dois estados, assumindo ambos os valores, dinâmico e psicológico – por um lado indicando a passagem e concomitantemente convidando a transpô-la, exortando à viagem para o domínio do sagrado¹⁶⁷.

Neste seguimento, o arco triunfal, a porta no seu estado mais puro¹⁶⁸, marca e constitui-se limite e fronteira – “porta celestial” – local de transposição e de acesso aos mais reservados lugares no interior do espaço sagrado, sobretudo à ousia, ao *Santo dos Santos*, ou aos lugares de íntimo recolhimento e propícios à devoção e invocação privada que são as capelas laterais.

Do mesmo modo, nas suas configurações e organizações compositivas, os túmulos parietais tomam as mesmas configurações dos portais ou dos arcos triunfais, numa constante miscigenação que as aproxima às composições retabulares. Também “locais fronteira” entre o espaço *terreno* e o *divino*, um grande número de vezes instalados no interior da capela-mor, os túmulos são consagrados espaços do *Além*, lugar no qual é aguardado a ressurreição no *dia do Juízo Final*. Nesta “época em que todos os aspectos da vida

166 HANI, Jean, 1962; LAWLOR, Robert, 1982; LUNDY, Miranda, 2006; PENNICK, Nigel, 1980.

167 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 470 e 537-9.

168 HANI, Jean, 1962, p. 83.

humana são fortemente impregnados de sentimento religioso, tornando-se muito difícil destrinçar o plano espiritual do temporal”¹⁶⁹, estando o homem absolutamente imbuído de um pensamento místico relativo à vida eterna e almejando o *paraíso celestial*, a escultura tumular representa um elo direto entre o mundo finito e a perenidade da vida, num reforço permanente da relação entre o homem e Deus. A necessidade de se preservar a memória do defunto – muitas vezes adotando uma digna postura em oração – pretenderia eternizar a sua memória até ao *dia do Juízo Final*, no momento em que os homens pios e de nobres atos ressuscitariam para a imortalidade e seriam conduzidos à presença divina.

Assim, em tom de epílogo pode ser afirmado que todas estas estruturas – retábulos, portais, arcos triunfais e túmulos – composições materiais organizando espaços virtuais, se assumem como lugar de *transsumpção*¹⁷⁰, arrogando-se da função de *janela* ou *porta*, mas sempre como *abertura* ou *passagem*, do espaço profano para o *espaço do divino*, emulação na terra do *espaço celestial*.

Portais

Empossado deste vigoroso simbolismo e dadas as suas características tectónicas, verificá-mos ser o modelo estrutural do portal o mais amplamente empregue na generalidade das composições, comumente vendo-se arcos triunfais e túmulos organizados segundo esta disposição, ou retábulos incorporando-a nas suas composições.

Constituindo o principal acesso ao interior do templo, e sendo um elemento essencial de suporte ao vão que se rasga na superfície mural¹⁷¹, necessariamente o portal organiza-se de forma a conferir a indispensável estabilidade ao edifício. Nos exemplares aqui analisados, seguindo de perto ou apenas aproximando-se da tratadística, entre os seus elementos estruturais contam-se as pilastras (quase sempre assentes em pedestais), por vezes colunas (na maioria das vezes frontalmente adossadas às pilastras), mais raramente

169 MARTINS, Fausto, 1984, p. 343.

170 *Transsumptio* – termo encontrado em Nicolau de Cusa e que se apresenta mais rico que o termo português *transposição*. Tal como vem referido em nota na obra *Douta Ignorância* (CUSA, Nicolau de, Ed. 2008, nota 52, p. 41), é “um conceito que corresponde, em certo sentido, ao alemão *Aufhebung*, que nem a palavra *superação* nem a palavra *transposição* traduzem plenamente”.

171 Mesmo que Alberti os inclua no seu Livro XVII, do Ornamento dos Edifícios Sagrados, Cap. XII.

os balaústres (empregues, sobretudo, com carácter ornamental), os entablamentos (compostos pelos habituais três componentes: arquitrave, friso e cornija), sendo quase sempre encimados por um frontão (embora alguns exemplos possam dele ser desprovidos e ditos de *entablamento horizontal*).

Na organização de todos os portais duas pilastras escoram lateralmente o conjunto, encimadas e unidas pelo entablamento que confere maior solidez ao conjunto, suportando a descarga do pano de parede que se sobrepõe ao vão. Este conjunto confere apoio à abertura do arco de pleno centro, com a arquivolta suportada pelos pés-direitos (cujos pedestais habitualmente se regem e estabelecem em continuidade de altura com os das pilastras), e a chave diretamente encostada à arquitrave do entablamento.

Embora em anteriores períodos históricos tenha proliferado o uso de arcos apontados, vemos, neste período, o uso predominante do arco de volta perfeita, quase sempre assente sobre as impostas dos pés-direitos, e organizando uma arquivolta de número variável de molduras.

Na sua grande maioria são desprovidos de lintel, embora existam casos esporádicos em que este constitua mais um suporte da estrutura, desta forma originando um tímpano – lugar privilegiado do portal para representações geralmente de carácter icónico (por ex., a porta Especiosa e a porta de Santa Clara, na Sé Velha, e o portal da igreja de Santa Cruz, ambas em Coimbra; sendo caso único de vão retangular o portal da paroquial de Penacova). Nas cantoneiras, é frequente, ou mesmo norma, incluírem-se *tondi*, motivos exclusivamente decorativos, consistindo em medalhões com bustos masculinos e femininos, um grande número de vezes concebidos em altos-relevos de cabeças a todo o volume, às quais era concedida particular atenção e empenho escultórico.

Em todos os casos, os frontões assumem um carácter meramente decorativo (isto é, não desempenham a sua funcionalidade enquanto elementos tectónicos), e embora sejam vários os portais exibindo frontões triangulares, são em maior número aqueles ostentando outras tipologias (tais como os quebrados, os duplos, semicirculares, ou em quartela), sendo comumente acompanhados pelos acrotérios prescritos quer por Alberti, Sagredo ou Sérlio¹⁷². Os frontões semicirculares, prescritos pelo tratadista toledano, não colheram particular aceitação em território nacional.

172 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011; SAGREDO, Diego, Ed. 1986; e SÉRLIO, Sebastiano, Ed. 1977.

Arcos triunfais

Tal como anteriormente referimos, os arcos triunfais são portais na sua essência, de uma forma geral cumprindo uma idêntica função e seguindo uma similar estruturação. No entanto, é comum que em lugar das pilastras que determinam a dimensão vertical do arco até ao entablamento, robustecendo e servindo de suporte e escoramento dos flancos, veem-se aquelas substituídas por uma sobreposição de ordens. Assim, nos flancos, é usual empregarem-se pilastras assentes sobre pedestais – por vezes com colunas ou balaústres a elas adossados e criando notáveis composições de grande eloquência e brilhantismo formal – sendo aquelas sobrepujadas por outras colunas ou balaústres ladeando o arco. Esta sobreposição estabelece-se, sempre, segundo a mesma segmentação que determina a localização do arranque do arco sobre as impostas dos pés direitos, com as impostas deste servindo a geral concatenação dos elementos em sobreposição vertical.

Embora seja comum a inclusão dos *tondi* nas cantoneiras, muitas vezes, em seu lugar, veem-se aquelas preenchidas por figuras de querubins ou de anjos músicos, dando-se mesmo o caso de serem ocupados pelas figuras de Maria e do Anjo Gabriel representando o *colóquio evangélico* e o *fiat* da Virgem (no arco da capela lateral à epístola, na paroquial de Espinhal).

Também neste caso os frontões apresentam variadas composições, não sendo invulgar a existência de coroamentos sob a forma de pequenas estruturas retabulares, ou os entablamentos horizontais.

Túmulos

Na sua organização os túmulos são, também, idênticos a portais, numa composição que estrutura um arcossólio proporcionando a abertura de um vão numa superfície murária, estrutura essa quase sempre parcialmente avançando projetante do pano de parede que a acolhe. A estrutura é habitualmente concebida de forma a incluir um sarcófago (ou arca tumular) abrangendo toda a zona inferior do vão formado pelo arco, com a face frontal elevando-se até parte da altura do mesmo, e o sarcófago encerrado no topo por uma laje horizontal. Sobre esta tampa podem ver-se colocados pequenas urnas ossário alusivas, ou estátuas jacentes ou orantes do defunto – sempre armados, dignificando a sua condição

nobre – num caso único figurando um grupo da Lamentação (em Óbidos), e só raramente encontrando-se a laje nua.

Na disposição dos vários elementos de suporte observam-se idênticas variações às supracitadas relativamente quer aos portais como aos arcos triunfais.

Caso único de exceção é o cenotáfio de D. Afonso de Portugal, hoje no Museu de Évora, com uma tipologia distinta de todas as outras estruturas sepulcrais por nós observadas, com algumas reminiscências de obras tumulares italianas que em lugar próprio referiremos. Encastrado na parede a cerca de meio metro do solo, ao centro rasga-se um nicho pouco aprofundado que ao centro integra, simulada, uma urna ou ossário.

Da ornamentação dos Portais, Arcos Triunfais e Túmulos

Portais

Relativamente à ornamentação, embora existam motivos decorativos comuns à generalidade das estruturas em análise – tais como os enrolamentos vegetalistas, as figuras fantásticas do universo mitológico, representações antropomórficas e zoomórficas, pendurados, festões, cartelas, escudos ou medalhões – os portais diferenciam-se na temática decorativa, particularmente distinta no seu conteúdo simbólico, frequentemente empregando pânópias, quer nas pilastras dos flancos como nos pés-direitos dos arcos (nas faces frontais e no intradorso), com particular destaque para as couraças, elmos, lanças e ou outras armas, mas também as caveiras. Muitas vezes, nas faces frontais das pilastras são aprofundados nichos acolhendo imagens de figuras emblemáticas do universo cristológico – com uma particular incidência sobre as figuras de São Pedro e São Paulo, os *Pilares da Igreja* – assentes sobre mísulas e sobrepujados por baldaquinos projetantes, com finos relevos de balaústres que simulam o seu suporte a partir das bases. Verificámos, no entanto, num grande número de portais, a completa ausência de decoração, ou a depuração e simplificação formal até à síntese geométrica dos motivos decorativos nas pilastras dos flancos e nos entablamentos – mesmo que, em parte dos casos, os pés-direitos mantenham a habitual ornamentação e motivos decorativos. Nos pedestais, são por vezes representados bustos em baixos-relevos, comumente representando figuras femininas e masculinas, estas últimas muitas vezes usando elmos.

Desde a antiguidade clássica o friso é o local privilegiadamente reservado à ornamentação, relevando-se aí vários tipos de enrolamentos em esmeradas composições simétricas, não sendo raro verem-se escudos de armas ou cartelas, muitas das vezes com a data da edificação das obras ou outras epígrafes. Nas projeturas que se destacam volumetricamente sobre as pilastras ou colunas, habitualmente relevam-se pequenas figuras em baixo-relevo, tais como querubins ou mascarões terçados e voltados ao centro, não sendo infrequente o emprego de florões.

Às arquivoltas do arco reservam-se exclusivamente os querubins, muitas vezes afrontando-se aos pares, e só raramente intercalando pequenos florões, sendo que a chave do arco recebe sempre um mais esmerado tratamento, muitas vezes sob a forma de uma mísula com enrolamentos contracurvados. O intradorso, simulando um estreita abóbada, é frequentemente decorado com caixotões com estrelas e/ou florões inscritos.

Por fim, nos portais, importa referir a quase sistemática existência dos *tondi*, elemento praticamente ausente das composições retabulares e nas quais só muito isolada e dissimuladamente se encontra, embora surgindo com frequência quer em arcos triunfais como em túmulos. Ocupando exclusivamente as cantoneiras, os *tondi* consistem num óculo, quer em fundo unido como aberto (vazado), do interior do qual surge e se debruça um busto, mais ou menos proeminente, geralmente em alto ou médio relevo, muitas vezes com as cabeças em vulto perfeito e os corpos suavemente esvanecendo-se em baixos-relevos, sobrepondo-se à moldura circular que delimita a abertura do óculo. Outras vezes, surgem concebidos em suave *stiacciato*, com os bustos usualmente terçados, embora, muitas vezes, também de perfil. Frequentemente, os *tondi* representam pares masculinos e femininos (indiferentemente à esquerda ou à direita), elegante e nobremente ataviados, os homens muitas vezes em armas e as mulheres com aprimorados penteados, não sendo raro verem-se uns e outros togados ao modo clássico. Por vezes acontece verem-se emparelhadas duas figuras masculinas, usualmente representando diferentes idades do homem – a idade jovem e a idade madura. Na grande generalidade dos portais é concedida particular atenção e esmero à conceção destes bustos, cujos graciosos traços fisionómicos, em alguns casos, sugerem ter sido *tirados plo natural*.

Importa neste caso fazer um pequeno aparte, concedendo mais algumas linhas à nossa interpretação quanto ao seu emprego.

A sua utilização como motivo *ornamental* encontrará, certamente, ecos na antiguidade clássica, num processo evolutivo cuja explicação reside além deste estudo, e que só uma investigação mais profunda e complexa nos domínios da história da arte e da arqueologia poderá aclarar. Contudo, mesmo sem uma explicação suficientemente corroborada, mas necessariamente atendendo a um processo de constantes adaptações das *vontades* e das *mentalidades* que ao longo dos séculos e das sociedades se vão transmutando¹⁷³, podemos dizer encontrar neles uma analogia de Jano, o *porteiro celestial*, habitualmente representado bifronte¹⁷⁴.

Sem equivalente na mitologia grega, provavelmente de origem indo-europeia, o seu culto teve expressão apenas nas tradições romana e etrusca, sendo referido pela primeira vez n'Os *Fastos* de Ovídio.

Na antiguidade romana Jano era o deus dos *jani*, as portas em forma de arco sob as quais passavam as vias públicas mais frequentadas, embora, de uma forma geral, ele presidisse, também, às portas privadas [Janua], tais como as das casas de habitação. Contudo, não era a porta *física* o cerne da sua atenção mas, antes, a *passagem*, efetuada em qualquer das direções, *entradas* ou *saídas*. Assim, mais do que o guardião das portas, Jano era o deus *da passagem*, *da transição*, *da viagem*, *da transposição*.

Jano era protetor das partidas e dos regressos, o deus *das vias* pelas quais se *partia* mas, também, pelas quais se *regressava*; ele abria e fechava as portas, as estradas, os caminhos e os acessos, deste modo sendo também intitulado Patulcius, *aquele que abre*, e Clusivius (ou Clusius), *aquele que fecha*. São por isso os seus atributos *a chave*, com a qual se abre ou fecha, e o *bastão* (*baculum*, *virga*) com os quais os porteiros romanos (*janitores*) afastavam todos os que não eram autorizados a entrar na habitação (neste sentido, vemos com interesse o paralelismo formal [das respetivas caracterizações] que *Patulcius* e *Clusivius* estabelecem com as figuras e atributos de São Pedro e São Paulo, ambos habitualmente representados, como se disse, num grande número de portais de catedrais e igrejas edificadas no período cronológico que agora nos ocupa). É sob este conceito que se explica a habitual representação bifronte de Janus, devendo este velar simultaneamente

173 FOUCAULT, Michel, 2007.

174 DAREMBERG, Charles Victor; e SAGLIO, Edmond, 2014, pp. 609-15; e GRIMAL, Pierre, 1992.

pelo interior e pelo exterior: deus dos *jani* ele deveria manter ambos os lados do arco sob o seu olhar vigilante.

Originalmente uma das faces era representada barbada e a outra não, embora muitas vezes se encontrem representações de pares caracterizados apenas de uma ou de outra forma. Uma das faces representava o efebo jovial e belo, varonil; a outra, o homem maduro, experienciado; ou, muitas vezes, o ancião, refletido e esclarecido. Porém, não eram infrequentes, também, as combinações de género, com uma das faces masculina e a outra feminina.

A sua representação bifronte tem, assim, uma significação múltipla, pois ele vigia todo o estado de *transição*, em qualquer direção, em qualquer sentido, entre diferentes *universos*, exprimindo a *evolução* entre *estados*, de um *modo a outro*, de um estado a outro, de uma visão a outra, do passado ao futuro.

Com esta clara equivalência na sua representação e reverberando o seu conteúdo semântico, embora de uma cabeça bifronte passando a dois bustos bem individualizados, encontramos nas representações de Janus o arquétipo destes *tondi*.

Arcos Triunfais

Já nos arcos triunfais os motivos ornamentais são mais próximos daqueles nas composições retabulares, excetuando o caso das capelas dedicadas ao *Santíssimo Sacramento*, nas quais são empregues os já referidos motivos alusivos à *paixão*.

Túmulos

Nos túmulos os motivos decorativos estendem-se um pouco a toda a estrutura, sendo comum ver-se a face frontal do sarcófago decorada com cartelas epigrafadas, por vezes lateralmente seguras por anjos, por jovens togados ao modo clássico, por *homens silvestres*, ou por elegantes figuras antropomórficas metamorfoseando-se em sucessivos enrolamentos. Na grande generalidade dos túmulos as paredes fundeiras, e em particular a lúnula, recebem especial destaque, vendo-se frequentemente decoradas com pequenas composições retabulares, escudos de armas, ou suaves relevos com enrolamentos vegetais. Também comuns são os baixos-relevos de estruturas arquitetónicas, tais como

arcos, serlianas e janelas de portadas entreabertas. De uma maneira geral, são neles empregues a generalidade dos motivos já oportunamente enunciados e, evidentemente, também aqueles alusivos à *paixão*.

Para terminar, invocando Nicole Dacos – que mais profundamente se dedicou ao estudo dos *grotescos*; à sua assimilação pelos artistas italianos do Renascimento que com eles primeiro tiveram contacto; à longa fortuna que os mesmos tiveram pela difusão que pintores, gravadores e escultores deles fizeram; e à inventiva que posteriormente geraram – importa referir que ainda que os grotesco tivessem uma função puramente decorativa, e mesmo que não existisse um subjacente significado simbólico a cada um daqueles motivos, combinados que foram com o domínio do divino, necessariamente dele colhem a sua simbologia¹⁷⁵.

175 DACOS, Nicole, 1969.

PARTE II

- 2.1 Elenco das Obras Estudadas
- 2.2 Organização das Obras Estudadas por Tipologias
- 2.3 Modelos Geométricos Detetados nas Obras Analisadas
- 2.4 Seleção de Obras de Acordo com *Marcos* Específicos
(Retângulos de Ouro (Φ), $\sqrt{\Phi}$, $\sqrt{2}$, etc.)

(Quadros)

2.1 Elenco das Obras Estudadas

Depois de efetuadas todas as viagens e de visitados todos os lugares nos quais se encontravam as obras que nos propúnhamos estudar, e de nesses mesmos locais termos encontrado um acrescido número de exemplares cujas características tipológicas, compositivas e plásticas nos conduziram a incluí-las neste estudo, coligimos um número total de 216 obras entre retábulos, portais, arcos triunfais e túmulos. Afastadas todas as que não reuniam as condições de uma correta análise – por se encontrarem degradadas, excessivamente mutiladas, incompletas, parcial ou totalmente desmanteladas, ou desprovidas de essenciais elementos de enquadramento original (estas, perfazendo um conjunto de 40), chegámos a um conjunto de 176 obras, das quais 103 são retábulos, 29 portais, 27 arcos triunfais e 17 túmulos (embora no caso de Trofa do Vouga cada uma das duas estruturas tumulares conjugue um par de sepulturas, assim como no caso dos dois túmulos de Cantanhede, estes distinguindo-se apenas por muito sumárias diferenças).

Deste conjunto, contudo, 11 viram-se igualmente afastadas por impossibilidade de uma correta tomada fotográfica frontal que nos permitiria efetuar a respetiva análise geométrica – a essencial componente a que neste estudo nos propusemos – mesmo que ao longo de todo o período da investigação tenhamos empregue vários esforços para contornar as diferentes contingências que conduziram a uma tal inviabilização. Ainda assim, incluímo-las igualmente no Volume III deste estudo, acompanhadas das correspondentes análises plástica e iconográfica, de forma a podermos ter sempre presente, e dar a conhecer, todo o amplo conjunto de obras retabulares e de tipologia retabular estudado, o qual nos possibilitou uma constante e transversal comparação entre os múltiplos espécimes, e dele poder retirar melhores e mais concretas interpretações em todo o contexto analítico.

Optámos pela apresentação do referido conjunto de obras segundo um índice toponímico, primeiramente organizado segundo as comarcas a que pertenciam as localidades onde as mesmas se encontram – as divisões administrativas estudadas e definidas por Oliveira Marques¹⁷⁶, e igualmente seguidas por Pedro Dias no seu estudo sobre a

176 MARQUES, António Henrique de Oliveira, pp. 295-297.

Arquitetura Gótica Portuguesa¹⁷⁷ – apresentadas num mapa que naqueles autores encontramos e que analogamente reproduzimos e utilizámos no III Volume deste estudo.

Após esta organização inicial, indicamos as principais dioceses nas quais se encontram edificadas as referidas obras (e em alguns desses casos, sempre ordenadas pelos diferentes edifícios nos quais as mesmas se encontram); seguidamente, referimos os centros urbanos ou os locais em maior proximidade geográfica daquelas; passando, depois, a assinalar as mais importantes paróquias geograficamente mais distantes (embora ainda na proximidade das grandes sedes); e, por fim, mantendo o mesmo inicial alinhamento, indicamos as restantes localidades nas imediações destas últimas.

Por ordem, faremos a apresentação das obras relacionadas, iniciando pelo norte, pela comarca Entre Douro e Minho; seguidamente Beira; depois Estremadura; Além-Tejo e Algarve.

Comarca Entre-Douro e Minho

BRAGA

- Capela da Casa dos Coimbras (Capela de Nossa Senhora da Conceição)
 - Retábulo da Virgem (ou *da Casa dos Coimbras*)
 - Deposição no Túmulo (o episódio representado e o arco que o *enquadra* denunciam uma linguagem plástica bem diferenciada, denotando épocas e execuções distintas, no que será o resultado de uma posterior adaptação das personagens àquele lugar, motivo pelo qual os excluímos deste estudo)

CAMINHA

- Igreja Paroquial de Caminha
 - Portal axial
 - Portal Sul (sem a possibilidade de uma tomada fotográfica frontal e sem distorção perspética, não o analisámos)

177 DIAS, Pedro, 1994, pp. 23-27.

- Arco Triunfal da capela dos Mareantes (sem a possibilidade de uma tomada fotográfica frontal e sem distorção perspetiva, não o analisámos)

Comarca da Beira

GUARDA

- Museu da Guarda
 - Retábulo da Anunciação
- Sé Catedral da Guarda
 - Retábulo da Assunção da Virgem

FAIA

- Igreja da Imaculada Conceição, capela do Santíssimo Sacramento
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

PINHEL

- Museu de Pinhel (proveniente da igreja da Misericórdia de Pinhel)
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

VALE DE AZARES

- Igreja paroquial de Nossa Senhora da Conceição
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

UISEU

- Sé Catedral de Viseu (capela do Cristo Morto, no claustro)
 - Retábulo dos Santos Brancos (*da Lamentação*)

PAMPILHOSA DA SERRA

- Igreja paroquial de Nossa Senhora do Pranto (capela do Santíssimo Sacramento)
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

ERVEDAL DA BEIRA

- Retábulo da capela de Nossa Senhora da Piedade (referenciado no Inventário Artístico Nacional *em capela particular na povoação*, quando solicitámos a visita à mesma, foi-nos negado o acesso e a existência do referido retábulo sem que o pudéssemos comprovar)

ESPARIZ

- Igreja de Nossa Senhora da Anunciação
 - Refere-se no Inventário Artístico Nacional a existência de dois retábulos pétreos nesta igreja, colaterais à capela-mor. Todavia, durante a nossa visita, constatámos não se tratar de retábulos pétreos, mas de obras em madeira policromada

Comarca da Estremadura

AVEIRO

- Sé Catedral de Aveiro
 - Retábulo da Misericórdia (na galilé sob o coro) – ainda que misto de pintura, optámos por proceder à sua análise
 - Retábulo da Visitação (capela da Visitação)
 - Túmulo de D. Catarina de Ataíde (na galilé sob o coro)
- Capela de S. Bartolomeu
 - Retábulo de São Bartolomeu (não analisado por falta de fotografia que permitissem a respetiva análise)

ESGUEIRA (Aveiro)

- Igreja paroquial de Santo André
 - Retábulo do Encontro de Santa Ana e São Joaquim (ainda que referenciado do século XVII, quando pretendemos visitá-lo não nos foi possível o acesso)

ARRIFANA (Santa Maria da Feira)

- Igreja paroquial de Nossa Senhora da Assunção
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento (na sacristia) (ainda que o tenhamos incluído, não o analisámos por se encontrar mutilado e muito incompleto)

BESTEIROS (Travanca, Oliveira de Azeméis)

- Capela do Espírito Santo
 - Retábulo do Salvador

PINHEIRO DA BEMPOSTA (Oliveira de Azeméis)

- Capela de Nossa Senhora da Ribeira
 - Retábulo da Visitação (altar-mor)
 - Retábulo de Santo André (colateral ao Evangelho)
 - Retábulo de São Sebastião (colateral à Epístola)

BEDÚIDO (Estarreja)

- Capela de Santa Bárbara
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

ÁGUEDA

- Igreja paroquial de Santa Eulália
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

TROFA DO VOUGA

- Igreja paroquial de São Salvador
 - Túmulo de D. Duarte de Lemos e de D. Joana de Melo
 - Túmulo de D. Martim Gomes de Lemos, D. João de Lemos e suas e suas esposas

AGUIM (Anadia)

- Casa dos Cerveiras (capela particular)
 - Retábulo dos Santos Físicos

COIMBRA

- Sé Velha

- Porta Especiosa
- Porta de Santa Clara
- Retábulo do Santíssimo Sacramento
- Retábulo de Santa Clara
- Retábulo da Sagrada Família

- Igreja de Santa Cruz

- Portal da Majestade
- Retábulo dos Santos Arcanjos (capela dos Arcanjos, contígua à sacristia)
- Claustro da Manga (os quatro retábulos relativos à vida de São Jerónimo, por se encontrarem muito mutilados, não os incluímos neste estudo)

- Igreja do Salvador

- Retábulo de São Marcos (colateral ao Evangelho)

- Igreja da Graça

- Retábulo da Imposição da Casula a Santo Ildefonso (na sacristia)

- Igreja do mosteiro de Celas

- Retábulo do Santíssimo Sacramento (na sacristia) (encontrando-se o mesmo desmantelado, com um substancial fragmento ainda na sacristia, e as edículas das aparições de Cristo hoje no MNMC, excluimo-lo da nossa análise)
- Porta da Sala do Capítulo (da autoria de Nicolau Chanterene, não exhibe tipologia retabular)

- Capela de Nossa Senhora da Conceição (Bordalo, Santa Clara)

- Embora tenhamos encontrado, no Inventário Artístico Nacional, uma referência a um retábulo pétreo existente nesta capela, foi-nos negada a sua existência sem que tenhamos tido a possibilidade de o comprovar

- Arco de Almedina, edícula retabular (sem que tenhamos conseguido efetuar uma correta fotografia frontal, e sem os reflexos do acrílico que atualmente o protege e que prejudicam a sua análise, excluimo-lo desta análise)
- Museu Nacional Machado de Castro
 - Retábulo da Assunção da Virgem (nº inv. 4080; E108)
 - Retábulo da capela do Tesoureiro
 - Retábulo da Paixão de Cristo
 - Retábulo de São Miguel (proveniente de Santa Clara-a-Velha)
 - Retábulo de São Silvestre (da Virgem com o Menino)
 - Retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias (proveniente de Santa Clara-a-Velha)
 - Retábulo de Santa Clara (proveniente de Santa Clara-a-Velha)
 - Retábulo do Salvador (proveniente de Santa Clara-a-Velha)
 - Portal de Santo Tomás (anexo ao edifício do MNMC) (sem a possibilidade de uma tomada fotográfica frontal e sem distorção perspetiva, não o analisámos)
 - Retábulo da Misericórdia (proveniente da igreja da misericórdia de Coimbra) (embora seja uma obra magnífica, dado estar hoje incompleto desde logo o excluimos desta análise)
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento, do Lórvão (idem)
 - Retábulo de São Gonçalo (sem que o tenhamos visto ou possuíssemos uma fotografia que nos permita a sua análise, também não o pudemos incluir neste estudo)
 - Deposição no Túmulo (constituído apenas pelo grupo escultórico de personagens representando o episódio, apartado dos restantes elementos estruturais que originalmente o acolhiam, excluimo-lo deste estudo)

PENACOVA

- Igreja paroquial de Nossa Senhora da Conceição
 - Portal da Igreja
 - Arco triunfal da capela de Nossa Senhora da Piedade
 - Arco triunfal da capela da Sagrada Família
 - Retábulo de Nossa Senhora da Graça (capela de Nossa Senhora da Graça)

BOTÃO

- Igreja paroquial de São Mateus
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

SOUSELAS

- Igreja paroquial de Santiago
 - Arco triunfal da capela do Santíssimo Sacramento (sem que o tenhamos podido fotografar sem distorção perspética, também não o analisámos)
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

EIRAS

- Capela do Santíssimo Sacramento (ou do Espírito Santo)
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento (na sacristia) (parcialmente modificado e encoberto, não o analisámos)

ADÉMIA DE CIMA

- Capela de Nossa Senhora da Luz
 - Retábulo de Nossa Senhora da Luz

LORETO

- Capela de Nossa Senhora do Loreto (ou da Guia)
 - Retábulo de Nossa Senhora do Loreto (ou da Guia)
 - Retábulo de São Brás (colateral à Epístola)
 - Retábulo de São Roque (colateral ao Evangelho)

PEDRULHA

- Capela de São Simão
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento (desaparecido desta capela após obras de reformulação da mesma, em finais dos anos 60 do século XX, durante uma pretendida mas impedida inclusão da capela numa casa particular que nunca se construiu mas que integralmente descaracterizou o templo. Parte do sacrário guarda-se hoje na igreja paroquial)

CASTELO VIEGAS

- Igreja paroquial de Santo Estêvão
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento (na capela do mesmo nome, à Epístola)
- Capela de Santa Luzia
 - Retábulo pétreo referido no Inventário Artístico Nacional (quando visitado, vimos tratar-se de um retábulo de madeira policromada)

GÓIS

- Igreja de Santa Maria Maior
 - Túmulo de D. Luís da Silveira

CANTANHEDE

- Igreja paroquial de São Pedro
 - Retábulo da Misericórdia (lateral à Epístola)
 - Retábulo de Nossa Senhora da Rosa (ao Evangelho da colateral do mesmo lado)
 - Túmulos dos Meneses (capela dos Meneses, colateral à Epístola)
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento (capela dos Meneses)

VARZIELA

- Capela de Nossa Senhora da Misericórdia
 - Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia
 - Retábulo de São Roque (colateral à Epístola)
 - Retábulo de São Sebastião (colateral ao Evangelho)
 - Aro triunfal da ousia (constituído apenas pela arquivolta e respetivos pés-direitos, não o incluímos nesta análise)
 - Portal da capela (por se encontrar incompleto, não o incluímos nesta análise)

LEMEDE (Cantanhede)

- Capela de São Jorge
 - Retábulo de São Jorge (altar-mor)
 - Retábulo de Santo Amaro e Santo Agostinho (colateral à Epístola)

- Retábulo de São Miguel e São Sebastião (colateral ao Evangelho)

QUINTÃ (Cantanhede)

- Capela de Santo Amaro
 - Retábulo de Santo Amaro

GUÍMERA (Cantanhede)

- Capela de Nossa Senhora das Necessidades
 - Arco triunfal da ousia
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

ANÇÃ

- Capela de São Bento
 - Retábulo de São Bento
- Capela de São Sebastião
 - Retábulo de São Sebastião

MONTEMOR-O-VELHO

- Igreja do convento dos Anjos
 - Retábulo do altar-mor (incompleto e evidenciando várias alterações, excluímos-lo desta análise)
 - Retábulo da Natividade (à Epístola)
 - Arco triunfal da capela da Anunciação (à Epístola)
 - Retábulo da Anunciação
 - Arco triunfal da capela da Piedade (à Epístola)
 - Retábulo da Piedade
 - Retábulo do Espírito Santo (capela ao Evangelho)
 - Arco triunfal da capela das Almas (ao Evangelho) (cópia posterior do arco da capela da Piedade, não o incluímos nesta análise)
 - Retábulo do Calvário (capela das Almas) (sem ter sido possível efetuar uma fotografia frontal, não o analisámos)

- Igreja da Misericórdia
 - Relevo da Frontaria
 - Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia
 - Retábulo de Jesus no Horto (colateral ao Evangelho)
 - Retábulo da Deposição (colateral à Epístola)

- Igreja paroquial de São Martinho da Alcáçova
 - Retábulo de Santa Luzia (colateral ao Evangelho)
 - Retábulo da Virgem (colateral à Epístola) (muito semelhante ao anterior, porque parcialmente incompleto, modificado e acrescentado de madeira, excluimo-lo desta análise)
 - Túmulo de Luís Pessoa (muito incompleto, da sua organização compositiva original resta-lhe apenas a arca tumular e o jacente, motivo pelo qual o excluimos desta análise)

- Igreja de Nossa Senhora da Alcáçova
 - Retábulo de Nossa Senhora da Expectação (capela colateral ao Evangelho)
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento (capela colateral à Epístola)

- Capela de São Sebastião
 - Retábulo de São Sebastião

MAIORCA (Montemor-o-Velho)

- Paço de Maiorca (capela particular)
 - Retábulo da capela do Paço de Maiorca

TENTÚGAL

- Igreja de Santa Maria Mourão
 - Retábulo da Virgem (altar-mor)
 - Arco da capela do Espírito Santo (à Epístola)
 - Retábulo do Espírito Santo
 - As restantes obras (os arcos e retábulos das capelas da Rosa, das Almas, de

Nossa Senhora da Conceição, o arco triunfal da capela-mor, ou ambos os arcos das capelas colaterais), todas de data posterior e *réplicas* aproximadas da capela do Espírito Santo, não as incluímos nesta análise

- Igreja da Misericórdia

- Portal da igreja
- Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia

SÃO SILVESTRE (Tentúgal)

- Palácio de São Marcos (antigo mosteiro do mesmo nome)

- Túmulo de D. João da Silva, o 3º do nome
- Arco triunfal da capela dos Reis Magos
- Túmulo de D. Digo da Silva
- Túmulo de Lourenço da Silva
- Retábulo da Sala do capítulo (tratando-se de uma reconstituição, não o analisámos)
- As restantes obras nesta igreja, ou por se situarem fora do arco cronológico que agora nos ocupa, ou por terem já sido por nós analisadas noutro estudo (o retábulo da Lamentação), não as incluímos nesta análise

VERRIDE (Montemor-o-Velho)

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição

- Arco da capela do Santíssimo Sacramento (ao Evangelho)
- Retábulo do Santíssimo Sacramento (muito alterado e acrescentado, da sua original estrutura resta-lhe apenas parte do sacrário, motivo pelo qual não faremos a respetiva análise)

VILA NOVA DA BARCA (Montemor-o-Velho)

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição

- Retábulo do Santíssimo Sacramento (altar-mor)
- Retábulo de Nossa Senhora da Rosa (colateral à Epístola)
- Retábulo da Virgem (ou de *Nossa Senhora do Rosário*)

BUARCOS (Figueira da Foz)

- Igreja paroquial de São Pedro
 - Retábulo da Lamentação (proveniente da extinta igreja de Santa Cruz de Redondos)

EGA (Condeixa-a-Nova)

- Igreja paroquial de Nossa Senhora da Graça
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

SEBAL GRANDE (Condeixa-a-Nova)

- Igreja paroquial de São Pedro
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento
 - Retábulo de Nossa Senhora do Rosário (sem ter sido possível efetuar uma correta fotografia frontal, não o incluímos nesta análise)
 - Retábulo de Nossa Senhora da Piedade (apenas o referimos por ali o termos visto, mas tratando-se de obra posterior não o incluímos neste estudo)

SOURE

- Igreja paroquial de Santiago
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

VILA NOVA DE ANÇOS (Soure)

- Igreja paroquial de Nossa Senhora de Finisterra
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

ALCABIDEQUE (Condeixa-a-Nova)

- Capela de Santa Madalena
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento

PENELA

- Igreja de paroquial de Santa Eufémia
 - Arco Triunfal da capela do Espírito Santo

- Retábulo do Espírito Santo
- Arco triunfal da capela do Santíssimo Sacramento
- Arco triunfal da capela de Santo António

POMBALINHO

- Capela de Santa Ana (embora se encontre referido, no Inventário Artístico Nacional, um retábulo pétreo nesta capela, foi-nos negada a sua existência sem que tivéssemos a possibilidade de o verificar)

ESPINHAL (Penela)

- Igreja paroquial de São Sebastião
 - Arco triunfal da capela do Santíssimo Sacramento (colateral à Epístola)
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento
 - Arco triunfal da capela de Nossa Senhora da Conceição (ou das Neves, popularmente) (colateral ao Evangelho).
 - Retábulo de Nossa Senhora da Conceição
 - Arco triunfal da capela à epístola
 - Arco triunfal da capela ao evangelho

PEDRÓGÃO GRANDE

- Igreja paroquial de Nossa Senhora da Assunção
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento (obra documentalmente atribuída a João de Ruão, encontra-se hoje desmantelada e impossibilitada de análise; algumas figuras de vulto ocupam o atual retábulo de madeira, as outras peças encontram-se guardadas num armazém)

POMBAL

- Igreja de São Martinho
 - Retábulo de São Martinho (resultante de um reaproveitamento de um retábulo proveniente da igreja de Nossa Senhora do Castelo)

- Igreja de Nossa Senhora do Cardal (evidenciando vários aspetos de interessante qualidade plástica e compositiva, mas resultando de uma transladação e de uma apenas parcial remontagem de um outro retábulo proveniente da igreja de Santa Maria do Castelo, excluímos a presente estrutura da nossa análise)

REDINHA (Pombal)

- Igreja paroquial de Nossa Senhora da Conceição
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento (altar-mor) – ainda que mutilado, as suas características plásticas e compositiva levaram-nos a inclui-lo neste estudo
 - Arco triunfal da capela lateral à Epístola.

ABIÚL (Pombal)

- Igreja paroquial de Nossa Senhora das Neves
 - Retábulo do Santíssimo Sacramento (colateral à Epístola)
 - Retábulo de Nossa Senhora do Rosário (capela lateral à Epístola)

LEIRIA

- Igreja do convento de São Francisco
 - Arco triunfal da capela do abade Manuel da Costa (lateral à Epístola)
 - Retábulo da capela do abade Manuel da Costa
 - Capela de Nossa Senhora da Piedade (lateral ao Evangelho)

MACEIRA (Leiria)

- Igreja de Nossa Senhora da Luz, capela de Nossa Senhora do Pranto (lateral ao Evangelho)
 - Retábulo do Calvário

ALJUBARROTA

- Igreja paroquial de Nossa Senhora dos Prazeres
 - Arco triunfal da capela de D. Isabel Cordeiro
 - Retábulo da capela de D. Isabel Cordeiro

TOMAR

- Igreja de Santa Maria do Olival
 - Túmulo de D. Diogo Pinheiro
- Igreja de Santa Iria
 - Portal da igreja
 - Arco triunfal da capela dos Vales
 - Retábulo do Calvário

ATALAIA

- Igreja paroquial da Atalaia
 - Portal da igreja
 - Aro triunfal da capela-mor (constituído apenas pela arquivolta e respetivos pés-direitos, não o incluímos nesta análise. As duas edículas colaterais, por estarem muito incompletas, excluimo-las igualmente)

ABRANTES

- Igreja da Misericórdia de Abrantes
 - Portal da igreja

SARDOAL

- Igreja da Misericórdia do Sardoaal
 - Portal da igreja

SANTARÉM

- Igreja de Nossa Senhora da Graça
 - Túmulo de Ruiz Portocarrero
- Igreja de Santo Estêvão (ou do Santo Milagre)
 - Triplo arco triunfal

- Capela de Nossa Senhora do Monte
 - Edícula retabular exterior, de Nossa Senhora do Monte

RIO MAIOR

- Igreja da Misericórdia
 - Retábulo da Virgem (colateral à Epístola)
 - Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, (colateral ao Evangelho)

ÓBIDOS

- Igreja de Santa Maria de Óbidos
 - Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa

ROLIÇA (Bombarral)

- Igreja paroquial de Nossa Senhora da Purificação
 - Arco triunfal da capela dos Gorjões

LISBOA

- Museu Nacional de Arte Antiga
 - Retábulo da Paixão de Cristo
 - Retábulo da Virgem com o Menino

CASTANHEIRA DO RIBATEJO (Vila Franca de Xira)

- Igreja paroquial de São Bartolomeu
 - Portal da igreja

LOJA NOVA (Vila Franca de Xira)

- Igreja do convento de Santo António da Castanheira
 - Arco triunfal do presbitério da capela sepulcral dos Ataídes

Comarca do Além-Tejo

ÉVORA

- Sé Catedral de Évora
 - Arco da capela do Esporão (ou de Nossa Senhora da Piedade)
- Igreja de São João Evangelista (do antigo convento dos Loios)
 - Túmulo de D. Manuel de Melo
 - Túmulo de D. Francisco de Melo
- Igreja do Espírito Santo
 - Portal da sacristia (portal proveniente da capela sepulcral dos condes do Prado)
- Capela de São Joãozinho (igreja de São Francisco)
 - Portal da capela
- Cemitério Municipal
 - Portal do cemitério (proveniente do extinto convento de São Domingos)
- Museu de Évora
 - Cenotáfio de D. Afonso de Portugal
 - Túmulo de D. Álvaro da Costa
 - Retábulo da Virgem com o Menino (dos condes de Sortelha)
- Igreja do convento do Espinheiro
 - Portal da igreja

ESTREMOZ

- Igreja de São Francisco
 - Arco triunfal da capela de D. Fradique de Portugal

VILA VIÇOSA

- Igreja do convento das Chagas
 - Portal da igreja

PORTALEGRE

- Igreja do convento de São Bernardo
 - Portal da igreja
 - Túmulo de D. Jorge de Melo
- Igreja do extinto convento de São Francisco, capela de Gaspar Fragoso
 - Retábulo da Lamentação – embora não seja obra pétrea (mas em massa), optámos por efetuar a sua análise.
 - Túmulo de Gaspar Fragoso (deslocado da sua inicial localização e muito alterado, excluimo-lo desta análise)

ARRONCHES

- Igreja paroquial de Nossa Senhora da Assunção
 - Portal da igreja
- Igreja de Nossa Senhora da Luz
 - Portal da igreja

CABEÇO DE VIDE (Fronteira, Arronches)

- Igreja do Espírito Santo
 - Portal axial
 - Porta da sacristia

ELVAS

- Igreja de Nossa Senhora da Consolação (antigo convento das domínicas)
 - Portal da igreja

MARVÃO

- Igreja do Espírito Santo
- Portal da igreja

OLIVENÇA

- Igreja de Santa Maria Madalena
- Portal da igreja

Comarca do Algarve

TAVIRA

- Igreja da Misericórdia
- Portal da igreja

CACELA VELHA (Vila Real de Santo António)

- Igreja de Nossas Senhora da Assunção
- Portal da igreja

MONCARAPACHO

- Igreja de Nossa Senhora da Graça
- Portal da igreja

2.2 Organização das Obras Estudadas por Tipologias

Para adequada identificação e organização das obras relacionadas nesta análise, procedemos agora à sua separação por tipologias, começando por referir os retábulos nas suas diferentes sub-tipologias – Ediculares (*Pale* do tipo pictural, Ediculares Segmentados, e Edículas Loculares), Dípticos, Trípticos, Polípticos e Eucarísticos – seguindo-se, então, os Portais, os Arcos Triunfais e, por fim, os Túmulos. De modo a facilitar a sua identificação – e uma vez já termos apresentado a sua localização por comarcas, localidades e respetivos locais em que se encontram – optámos por apresentá-las, agora, segundo os respetivos topónimos, por ordem alfabética.

RETÁBULOS

Pale do tipo pictural

Buarcos

- Igreja de São Pedro – **Retábulo da Lamentação**

Cantanhede

- Igreja de São Pedro – **Retábulo da Misericórdia**

Coimbra

- Sé Velha – **Retábulo da Sagrada Família**
- MNMC – **Retábulo de São Silvestre**
- MNMC – **Retábulo do Salvador**
- MNMC – **Retábulo da Assunção da Virgem** (nº inv. 4080; E108)
- MNMC – **Retábulo de São Miguel**
- MNMC – **Retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias**
- MNMC – **Retábulo da Paixão de Cristo**
- Igreja da Graça – **Retábulo da Imposição da Casula a Santo Ildefonso**

Évora

- ME – **Retábulo da Virgem com o Menino**

Guarda

- MG – **Retábulo da Anunciação**

Lisboa

- MNAA – **Retábulo da Paixão**
- MNAA – **Retábulo da Virgem com o Menino**

Loreto

- Capela de Nossa Senhora da Guia – **Retábulo de Nossa Senhora da Guia**

Leiria

- Igreja do Convento de São Francisco – **Retábulo da capela da Lamentação**
- Igreja do Convento de São Francisco – **Retábulo da capela Abade Manuel da Costa**

Maceira

- Igreja de Nossa Senhora da Luz – **Retábulo do Calvário**

Montemor-o-Velho

- Igreja da Misericórdia – **Relevo da Frontaria**
- Igreja da Misericórdia – **Retábulo da Deposição**
- Igreja da Misericórdia – **Retábulo de Jesus no Horto**
- Igreja dos Anjos – **Retábulo do Espírito Santo**
- Igreja dos Anjos – **Retábulo da Anunciação**
- Igreja dos Anjos – **Retábulo da Piedade**
- Igreja dos Anjos – **Retábulo do Calvário**
- Igreja dos Anjos – **Retábulo da Natividade**

São Silvestre

- Sala do Capítulo do mosteiro de São Marcos – **Retábulo da Anunciação**

Tomar

- Igreja de Santa Iria – Capela dos Vales – **Retábulo do Calvário**

Varziela

- Capela de Nossa Senhora da Misericórdia – **Retábulo da Misericórdia**

Viseu

- Sé Catedral – **Retábulo dos Santos Brancos**

Ediculares Segmentados

Abiúl

- Igreja de Nossa Senhora das Neves – **Retábulo Nossa Senhora do Rosário**

Adémia

- Capela Nossa Senhora da Luz – **Retábulo de Nossa Senhora da Luz**

Aveiro

- Sé – **Retábulo da Misericórdia**
- Capela de São Bartolomeu – **Retábulo de São Bartolomeu**

Cantanhede

- Igreja São Pedro – **Retábulo de Nossa Senhora da Rosa**

Lemedede

- Capela de São Jorge – **Retábulo de São Jorge**

Montemor-o-Velho

- Igreja de São Martinho – **Retábulo de Santa Luzia**

Penacova

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo de Nossa Senhora da Graça**

Penela

- Igreja de Santa Eufémia – **Retábulo do Espírito Santo**

Vila Nova da Barca

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo da Santíssima Trindade**
- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo de Nossa Senhora do Rosário**
- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo da Virgem**

Edículas Loculares

Aljubarrota

- **Retábulo da capela de D. Isabel Cordeiro**

Pinheiro da Bemposta

- Capela de Nossa Senhora da Ribeira – **Retábulo de Santo André**
- Capela de Nossa Senhora da Ribeira – **Retábulo de São Sebastião**

Rio Maior

- Igreja da Misericórdia – **Retábulo do Sagrado Coração**
- Igreja da Misericórdia – **Retábulo da Virgem**

Santarém

- Capela de Nossa Senhora do Monte – **Edícula de Nossa Senhora do Monte**

Varziela

- Capela de Nossa Senhora da Misericórdia – **Retábulo de São Roque**
- Capela de Nossa Senhora da Misericórdia – **Retábulo de São Sebastião**

Dípticos

Aguím

- Capela particular da casa dos Cerveiras – **Retábulo dos Santos Físicos**

Lemedede

- Capela de São Jorge – **Retábulo de Santo Amaro e Santo Agostinho**
- Capela de São Jorge – **Retábulo de São Miguel e São Sebastião**

Trípticos (de registo único)

Ançã

- Capela de São Sebastião – **Retábulo de São Sebastião**

Braga

- Capela dos Coimbras – **Retábulo da Virgem**

Coimbra

- Sé Velha – **Retábulo de Santa Clara**
- Igreja de Santa Cruz – **Retábulo dos Santos Arcanjos**

Loreto

- Capela de Nossa Senhora da Guia – **Retábulo de São Brás**
- Capela de Nossa Senhora da Guia – **Retábulo de São Roque**

Maiorca

- Paço de Maiorca – **Retábulo do Paço de Maiorca**

Montemor-o-Velho

- Capela de São Sebastião – **Retábulo de São Sebastião**
- Igreja de Nossa Senhora da Alcáçova – **Retábulo de Nossa Senhora da Expectação**

Quintã

- Capela de Santo Amaro – **Retábulo de Santo Amaro**

Sebal

- Igreja de São Pedro – **Retábulo de Nossa Senhora do Rosário**

Tentúgal

- Igreja de Santa Maria de Mourão – **Retábulo do Espírito Santo**

Trípticos (de dois registos)

Ançã

- Capela de São Bento – **Retábulo de São Bento**

Aveiro

- Sé – **Retábulo da Visitação**

Coimbra

- Igreja do Salvador – **Retábulo de São Marcos**
- MNMC – **Retábulo do Tesoureiro**
- MNMC – **Retábulo de Santa Clara**

Espinhhal

- Igreja de São Sebastião – **Retábulo de Nossa Senhora da Conceição**

Montemor-o-Velho

- Igreja da Misericórdia – **Retábulo da Misericórdia**

Pinheiro da Bemposta

- Capela de Nossa Senhora da Ribeira – **Retábulo da Visitação**

Pombal

- Igreja de São Martinho – **Retábulo de São Martinho**

Portalegre

- Igreja do convento de São Francisco – **Retábulo da Lamentação**

Tentúgal

- Igreja de Santa Maria de Mourão – **Retábulo da Virgem** (altar-mor)

Trípticos (de três registos)

Guarda

- Sé Catedral – **Retábulo da Assunção da Virgem**

Polípticos

Tentúgal

- Igreja da Misericórdia – **Retábulo da Misericórdia**

Eucarísticos

Abiúl

- Igreja de Nossa Senhora das Neves – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Águeda

- Igreja de Santa Eulália – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Alcabideque

- Capela de Santa Maria Madalena – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Arrifana

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Beduído

- Capela de Santa Bárbara – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Besteiros

- Capela do Espírito Santo – **Retábulo do Salvador** (alterado)

Botão

- Igreja de São Mateus – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Cantanhede

- Igreja de São Pedro – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Castelo Viegas

- Igreja de Santo Estêvão – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Coimbra

- Sé Velha – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Ega

- Igreja de Nossa Senhora da Graça – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Eiras

- Capela do Espírito Santo – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Espinhhal

- Igreja de São Sebastião – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Faia

- Igreja da Imaculada Conceição – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Guímará

- Capela de Nossa Senhora das Necessidades – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Montemor-o-Velho

- Igreja de Nossa Senhora da Alcáçova – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Pampilhosa da Serra

- Igreja de Nossa Senhora do Pranto – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Pinhel

- Museu de Pinhel – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Redinha

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Sebal Grande

- Igreja de São Pedro – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Souselas

- Igreja de Santiago – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Soure

- Igreja de Santiago – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Vale de Azares

- Igreja de Nossa Senhora da Consolação – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Verride

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Vila Nova de Anços

- Igreja de Nossa Senhora de Finisterra – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

PORTAIS

Abrantes

- Igreja da Misericórdia – **Portal da igreja**

Arronches

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal da igreja**
- Igreja de Nossa Senhora da Luz – **Portal da igreja**

Atalaia

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal da igreja**

Cabeço de Vide

- Igreja do Espírito Santo – **Portal axial**
- Igreja do Espírito Santo – **Portal da sacristia**

Cacela Velha

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal da igreja**

Caminha

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal axial**
- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal sul**

Castanheira do Ribatejo

- Igreja de São Bartolomeu – **Portal da igreja**

Coimbra

- Sé Velha – **Porta Especiosa**
- Sé Velha – **Porta de Santa Clara**
- Igreja de Santa Cruz – **Portal da Majestade**
- MNMC – **Portal de Santo Tomás**

Elvas

- Igreja de Nossa Senhora da Consolação – **Portal da igreja**

Évora

- Cemitério Municipal – **Portal** (oriundo de São Domingos)
- Igreja do Espírito Santo – **Porta da sacristia**
- Capela de São Joãozinho – **Porta da capela**
- Igreja do Espinheiro – **Portal da igreja**

Marvão

- Igreja do Espírito Santo – **Portal da igreja**

Moncarapacho

- Igreja de Nossa Senhora da Graça – **Portal da igreja**

Penacova

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Portal da igreja**

Portalegre

- Igreja do convento de São Bernardo – **Portal da igreja**

Olivença

- Igreja de Santa Maria Madalena – **Portal da igreja**

Sardoal

- Igreja da Misericórdia – **Portal da igreja**

Tavira

- Igreja da Misericórdia – **Portal da igreja**

Tentúgal

- Igreja da Misericórdia – **Portal da igreja**

Tomar

- Igreja de Santa Iria – **Portal da igreja**

Vila Viçosa

- Igreja do convento das Chagas – **Portal da igreja**

ARCOS TRIUNFAIS

Aljubarrota

- Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres – **Arco da capela de D. Isabel Cordeiro**

Caminha

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Arco da capela dos Mareantes**

Castanheira do Ribatejo

- Igreja do convento de Santo António – **Arco da capela dos Ataídes**

Espinhhal

- Igreja de São Sebastião – **Arco da capela do Santíssimo Sacramento**
- Igreja de São Sebastião – **Arco da capela de Nossa Senhora da Conceição**
- Igreja de São Sebastião – **Arco da capela lateral ao evangelho**
- Igreja de São Sebastião – **Arco da capela lateral à epístola**

Estremoz

- Igreja de São Francisco – **capela de D. Fradique de Portugal**

Évora

- Sé Catedral – **capela do Esporão**

Guímara

- Capela de Nossa Senhora das Necessidades – **Arco da ousia**

Leiria

- Igreja do convento de São Francisco – **Arco da capela do Abade Manuel da Costa**
- Igreja do convento de São Francisco – **Arco da capela da Lamentação**

Montemor-o-Velho

- Igreja dos Anjos – **Arco da capela da Anunciação**
- Igreja dos Anjos – **Arco da capela da Piedade**

Penacova

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Arco da capela de Nossa Senhora da Piedade**

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Arco da capela da Sagrada Família**

Penela

- Igreja de Santa Eufémia – **Arco da capela do Espírito Santo**
- Igreja de Santa Eufémia – **Arco da capela do Santíssimo Sacramento**
- Igreja de Santa Eufémia – **Arco da capela de Santo António**

Redinha

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Arco da capela lateral direita**

Roliça

- Igreja de Nossa Senhora da Purificação – **Arco da capela dos Gorjões**

Souselas

- Igreja de Santiago – **Arco da capela do Santíssimo Sacramento**

Santarém

- Igreja do Santo Milagre – **Triplo arco**

São Silvestre

- Igreja do convento de São Marcos – **Arco da capela dos Reis Magos**

Tentúgal

- Igreja de Santa Maria de Mourão – **Arco da capela do Espírito Santo**

Tomar

- Igreja de Santa Iria – **Arco da capela dos Vales**

Verride

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Arco da capela do Santíssimo Sacramento**

TÚMULOS

Aveiro

- Sé – **Túmulo de D. Catarina de Ataíde**

Cantanhede

- Igreja de São Pedro – **Túmulos dos Meneses**

Évora

- Igreja de São João Evangelista – **Túmulo de D. Manuel de Melo**
- Igreja de São João Evangelista – **Túmulo de D. Francisco de Melo**
- ME – **Cenotáfio de D. Afonso de Portugal**
- ME – **Túmulo de D. Álvaro da Costa**

Góis

- Igreja de Santa Maria Maior – **Túmulo de D. Luís da Silveira**

Óbidos

- Igreja de Santa Maria de Óbidos – **Túmulo de D. João de Noronha**

Portalegre

- Igreja de São Francisco – **Túmulo de Gaspar Fragoso**
- Igreja do convento de São Bernardo – **Túmulo de D. Jorge de Melo**

Tomar

- Igreja de Santa Maria do Olival – **Túmulo de D. Diogo Pinheiro**

Trofa do Vouga

- Igreja do Salvador – **Túmulo de D. Duarte de Lemos**
- Igreja do Salvador – **Túmulo de D. Martim Gomes de Lemos**

Santarém

- Igreja da Graça – **Túmulo de Ruiz Portocarrero**

São Silvestre

- Igreja do convento de São Marcos – **Túmulo de D. João da Silva**
- Igreja do convento de São Marcos – **Túmulo de D. Diogo da Silva**
- Igreja do convento de São Marcos – **Túmulo de D. Lourenço da Silva**

Seguinte sistematizamos estes mesmos dados no Quadro B, explicitando quantitativamente o número de obras em cada tipologia e sub-tipologia.

2.3 Modelos Geométricos Detetados nas Obras Analisadas

Depois de identificadas e devidamente agrupadas todas as obras segundo as respetivas tipologias, seguidamente indicaremos quais os métodos geométricos encontrados como auxiliares prévios de composição, desde logo importando referir não termos identificado operativas várias das metodologias geométricas expostas por Luís Casimiro¹⁷⁸.

Com maior incidência, averiguámos terem sido empregues dois dos métodos abrangidos sob os *Casos Gerais dos Retângulos*: em primeiro lugar, com o maior número de casos, o método que decorre da inicial *divisão dos lados do retângulo em extrema e média razão*; e em segundo lugar, o método decorrente da *divisão do retângulo a partir das suas diagonais*.

Com particular interesse verificámos terem sido igualmente eleitos, como *marco* da própria obra, alguns dos retângulos específicos mais prezados pelos artistas renascimentais – como seja o caso tão particular do Retângulo de Ouro (Φ), o Retângulo Raiz de Phi ($\sqrt{\Phi}$), o de Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) e o de Raiz de Três ($\sqrt{3}$) – e nesses casos, identificados operantes os respetivos traçados internos, *inerentes* e exclusivos desses mesmos retângulos, utilizados como auxiliares prévios das organizações compositivas que encerram. Uma tal constatação claramente revela o conhecimento destas metodologias por esses escultores coevos a operar em território nacional, simultaneamente revelando o especial cuidado concedido a esta prévia seleção, numa preocupação efetiva com a global organização *geométrica* das suas criações, e que lhes permitia aproximar-se, e às suas obras, da *harmonia cosmogónica* da qual pretendiam ativamente participar.

Igualmente sintomático é o facto de termos observado estes mesmos retângulos amiúde empregues em muitos outros casos, não só como *marco* de um grande número de edículas em várias obras retabulares – com os respetivos traçados internos usados na génese compositiva dessas representações – mas igualmente usados como vãos de vários portais e arcos triunfais.

178 Cumprindo um propósito mais amplo, o autor estudou e explanou “o maior número possível de métodos construtivos dos retângulos conhecidos pelos artistas do Renascimento, [procurando] compreender as leis que regem a sua criação e determinam a respetiva estrutura interna”. Cf. CASIMIRO, Luís, 2004, pp. 889 e ss.

De forma idêntica, embora muito mais esporádica, verificámos a existência de metodologias visando algumas das *Consonâncias Musicais* – a 3/5 (a *terceira maior*), e a 4/6/9 (a *sexta maior*) – em casos verdadeiramente excepcionais e isolados, claramente denunciando a maior amplitude de conhecimento dos escultores que as *idealizaram* e, de facto, todas elas, como veremos, obras retabulares que transversalmente têm colhido a mais destacada e encomiástica fortuna crítica entre os estudiosos que ao âmbito da nossa escultura pétrea renascimental se têm dedicado.

Num grande número de casos analisados, deduzimos não ter estado subjacente à escolha dos *marcos* respetivos qualquer arbítrio premeditado, baseado ou fundamentado num pressuposto estético de “harmonia visual” que encontrasse ecos em conceitos matemáticos ou teorias de índole pitagórica. Pelo contrário, as suas formulações viram-se efetuadas tendo em vista o maior aproveitamento possível da área visual para implementação da obra, em muitos casos cingindo-se aos espaços disponíveis dos vãos dos arcos e abóbadas das respetivas capelas.

Muitos casos presenciámos, também, nos quais não identificámos uma correta adequação a quaisquer das metodologias enunciadas, embora os tenhamos sempre apresentado analisados e cotejados com os traçados geométricos aos quais mais se aproximavam as respetivas organizações compositivas, e com os quais exibiam maiores afinidades estruturais – ainda que, num ou noutro caso, não verificássemos a existência de um claro paralelismo ou aproximação da respetiva organização compositiva ao traçado geométrico.

Para uma correta sistematização, começamos por referir quais as metodologias por nós encontradas, devidamente assinaladas com um asterisco (*) entre todas as enunciadas por Luís Casimiro – destas, devidamente destacadas a cinzento todas as que nunca verificámos operantes. A este conjunto acrescemos o desenvolvimento da Armadura II, o qual verificámos subjacente a um considerável número de obras.

Listaremos, depois, todas as obras analisadas, alfabeticamente ordenadas pelos respetivos topónimos e agrupadas pelas respetivas metodologias geométricas aferidas, estas sequencialmente organizadas pelas que maior número de obras agrupam sob a sua *estrutura compositiva*.

Métodos geométricos de divisão interna dos retângulos:

CASOS GERAIS DOS RETÂNGULOS
Armadura do retângulo baseada nas suas diagonais
- Armadura I *
- Armadura II *
- Armadura II (D)
- Armadura III *
- Armadura IV *
Rebatimento dos Lados Menores
Estrutura Interna da Secção Áurea
- Divisões harmónicas I *
- Divisões harmónicas II *

RETÂNGULOS DINÂMICOS
- Traçado das harmónicas do Quadrado
- Traçado das harmónicas do Retângulo de Ouro (Φ) *
- Traçado das harmónicas do Retângulo $\sqrt{\Phi}$ *
- Traçado das harmónicas do Retângulo $\sqrt{2}$ *
- Traçado das harmónicas do Retângulo $\sqrt{3}$ *
- Traçado das harmónicas do Retângulo $\sqrt{4}$
- Traçado das harmónicas do Retângulo $\sqrt{5}$
- Traçado das harmónicas do Retângulo $\sqrt{6}$
- Traçado das harmónicas do Duplo Quadrado *

FORMAS COMPOSTAS
- Retângulos Compostos (de I a IX)

RETÂNGULOS ESTÁTICOS
- Estrutura interna do Quadrado
- Estrutura interna do Retângulo Sesquiáltero (Diapente) *
- Estrutura interna do Retângulo Sesquitércio (Diatessarão)
- Estrutura interna do Retângulo Sesquiquarto
- Estrutura interna do Retângulo Superbipartiens
- Estrutura interna do Duplo Quadro *
- Estrutura interna do Retângulo Duplo Sesquiáltero (Duplo Diapente)
- Estrutura interna do Retângulo Duplo Sesquitércio (Duplo Diatessarão)

CONSONÂNCIAS MUSICAIS
- Relação proporcional 3/5
- Relação proporcional 4/6 *
- Relação proporcional 4/6/9 *
- Relação proporcional 9/12/16

Organização por metodologias aferidas:

ESTRUTURA INTERNA DA SECÇÃO ÁUREA

HARMÓNICAS DA SECÇÃO ÁUREA I

Retábulos

Adémia

- Capela de Nossa Senhora da Luz – **Retábulo de Nossa Senhora da Luz**

Montemor-o-Velho

- Capela de São Sebastião – **Retábulo de São Sebastião**

Penela

- Arco da capela do Santíssimo Sacramento – **Igreja de Santa Eufémia**

Redinha

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Portais

Cabeço de Vide

- Igreja do Espírito Santo – **Portal da sacristia**

Coimbra

- Igreja de Santa Cruz – **Portal da Majestade**

Arcos Triunfais

Leiria

- Igreja do convento de São Francisco – **Capela do Abade Manuel da Costa**

Penela

- Igreja de Santa Eufémia – **Arco da capela de Santo António**

Túmulos

Aveiro

- Sé – **Túmulo de D. Catarina de Ataíde**

HARMÓNICAS DA SECÇÃO ÁUREA I E II

Retábulos

Aguím

- Capela particular da casa dos Cerveiras – **Retábulo dos Santos Físicos**

Alcabideque

- Capela de Santa Maria Madalena – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Aljubarrota

- Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres – **Retábulo da capela de D. Isabel Cordeiro**

Ançã

- Capela de São Sebastião – **Retábulo de São Sebastião**

Aveiro

- Sé – **Retábulo da Visitação**
- Sé – **Retábulo da Misericórdia**

Braga

- Capela dos Coimbras – **Retábulo da Virgem**

Castelo Viegas

- Igreja de Santo Estêvão – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Coimbra

- MNMC – **Retábulo do Tesoureiro**
- MNMC – **Retábulo de São Silvestre**
- Sé Velha – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**
- Sé Velha – **Retábulo da Natividade**
- Igreja do Salvador – **Retábulo de São Marcos**

Évora

- ME – **Retábulo da Virgem com o Menino**

Guimarães

- Capela de Nossa Senhora das Necessidades – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Guarda

- Sé Catedral – **Retábulo da Assunção da Virgem**

Lisboa

- MNAA – **Retábulo da Paixão**
- MNAA – **Retábulo da Virgem com o Menino**

Loreto

- Capela de Nossa Senhora da Guia – **Retábulo de Nossa Senhora da Guia**
- Capela de Nossa Senhora da Guia – **Retábulo de Santa Luzia**

Montemor-o-Velho

- Igreja da Misericórdia – **Retábulo de Jesus no Horto**
- Igreja dos Anjos – **Retábulo do Espírito Santo**
- Igreja dos Anjos – **Retábulo da Anunciação**
- Igreja dos Anjos – **Retábulo da Piedade**
- Igreja de Nossa Senhora da Alcáçova – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**
- Igreja de São Martinho – **Retábulo de Santa Luzia**

Portalegre

- Igreja do convento de São Francisco – **Retábulo da Lamentação**

Santarém

- Capela de Nossa Senhora do Monte – **Retábulo de Nossa Senhora do Monte**

Soure

- Igreja de Santiago – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Vila Nova de Anços

- Igreja de Nossa Senhora de Finisterra – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Viseu

- Sé Catedral – **Retábulo dos Santos Brancos**

Portais

Abrantes

- Igreja da Misericórdia – **Portal da igreja**

Atalaia

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal da igreja**

Coimbra

- Sé Velha – **Porta de Santa Clara**
- Sé Velha – **Porta Especiosa**

Évora

- Igreja do Espírito Santo – **Porta da sacristia**
- Capela de São Joãozinho – **Porta da capela**
- Igreja do Espinheiro – **Portal da igreja**

Penacova

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Portal da igreja**

Portalegre

- Igreja do convento de São Bernardo – **Portal da igreja**

Tomar

- Igreja de Santa Iria – **Portal da igreja**

Arcos Triunfais

Aljubarrota

- Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres – **Arco da capela de D. Isabel Cordeiro**

Túmulos

Évora

- ME – **Túmulo de D. Álvaro da Costa**

- Igreja de São João Evangelista – **Túmulo de D. Manuel de Melo**

Góis

- Igreja de Santa Maria Maior – **Túmulo de D. Luís da Silveira**

Portalegre

- Igreja do convento de São Bernardo – **Túmulo de D. Jorge de Melo**

Santarém

- Igreja da Graça – **Túmulo de Ruiz Portocarrero**

Tomar

- Igreja de Santa Maria do Olival – **Túmulo de D. Diogo Pinheiro**

Trofa do Vouga

- Igreja do Salvador – **Túmulo de D. Martim Gomes de Lemos**

ARMADURA DO RETÂNGULO BASEADA NAS SUAS DIAGONAIS

ARMADURA I

Retábulos

Abiúl

- Igreja de Nossa Senhora das Neves – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**
- Igreja de Nossa Senhora das Neves – **Retábulo da Virgem com o Menino**

Ançã

- Capela de São Bento – **Retábulo de São Bento**

Beduído

- Capela de Santa Bárbara – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Besteiros

- Capela do Espírito Santo – **Retábulo do Salvador**

Rio Maior

- Igreja da Misericórdia – **Retábulo do Sagrado Coração**
- Igreja da Misericórdia – **Retábulo da Virgem**

Portais

Elvas

- Igreja de Nossa Senhora da Consolação – **Portal da igreja**

ARMADURA II

Retábulos

Cantanhede

- Igreja de São Pedro – **Retábulo de Nossa Senhora da Rosa**

Espinhhal

- Igreja de São Sebastião – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Lemedede

- Capela de São Jorge – **Retábulo de São Jorge**

Montemor-o-Velho

- Igreja de Nossa Senhora da Alcáçova – **Retábulo de Nossa Senhora da Expectação**

Sebal Grande

- Igreja de São Pedro – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Vila Nova da Barca

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo da Santíssima Trindade**

Portais

Cacela Velha

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal da igreja**

Arcos Triunfais

Santarém

- Igreja do Santo Milagre - **Triplo arco**

ARMADURA II (DESENVOLVIMENTO)

Retábulos

Cantanhede

- Igreja de São Pedro – **Retábulo da Misericórdia**

Tentúgal

- Igreja da Misericórdia – **Retábulo da Misericórdia**

Varziela

- Capela de Nossa Senhora da Misericórdia – **Retábulo da Misericórdia**
- Capela de Nossa Senhora da Misericórdia – **Retábulo de São Roque**
- Capela de Nossa Senhora da Misericórdia – **Retábulo de São Sebastião**

Portais

Arronches

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal da igreja**

Évora

- Cemitério Municipal – **Portal** (oriundo de São Domingos)

Olivença

- Igreja de Santa Maria Madalena – **Portal da igreja**

Sardoal

- Igreja da Misericórdia – **Portal da igreja**

Vila Viçosa

- Igreja do convento das Chagas – **Portal da igreja**

Arcos Triunfais

Roliça

- Igreja de Nossa Senhora da Purificação – **Arco da capela dos Gorjões**

Túmulos

Óbidos

- Igreja de Santa Maria de Óbidos – **Túmulo de D. João de Noronha**

ARMADURA III

Retábulos

Coimbra

- MNMC – **Retábulo da Assunção da Virgem** (nº inv. 4080; E108)
- Igreja de Santa Cruz – **Retábulo dos Santos Arcanjos**
- Sé Velha – **Retábulo de Santa Clara**

Espinhhal

- Igreja de São Sebastião – **Retábulo de Nossa Senhora das Neves**

Faia

- Igreja da Imaculada Conceição – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Lemedede

- Capela de São Jorge – **Retábulo de São Miguel e São Sebastião**
- Capela de São Jorge – **Retábulo de Santo Amaro e Santo Agostinho**

Montemor-o-Velho

- Igreja dos Anjos – **Retábulo da Natividade**

Pombal

- Igreja de São Martinho – **Retábulo de São Martinho**

Quintã

- Capela de Santo Amaro – **Retábulo de Santo Amaro**

Vale de Azares

- Igreja de Nossa Senhora da Consolação – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Arcos Triunfais

Castanheira do Ribatejo

- Igreja do convento de Santo António – **Arco da capela dos Ataídes**

TRAÇADO DAS HARMÓNICAS DO RETÂNGULO Φ

Túmulos

São Silvestre

- Igreja do convento de São Marcos – **Túmulo de D. Diogo da Silva**
- Igreja do convento de São Marcos – **Túmulo de D. Lourenço da Silva**

HARMÓNICAS I E II

Retábulos

Guarda

- MG – **Retábulo da Anunciação**

Montemor-o-Velho

- Igreja da Misericórdia – **Relevo da Frontaria**

Vila Nova da Barca

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo da Virgem**

Portais

Marvão

- Igreja do Espírito Santo – **Portal da igreja**

Arcos Triunfais

Leiria

- Igreja do convento de São Francisco – **Capela (arco e retábulo) da Lamentação**

Túmulos

São Silvestre

- Igreja do convento de São Marcos – **Túmulo de D. João da Silva**

TRAÇADO DAS HARMÓNICAS DO RETÂNGULO $\sqrt{\Phi}$

HARMÓNICAS I

Retábulos

Maceira

- Igreja de Nossa Senhora da Luz – **Retábulo do Calvário**

Penacova

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo de Nossa Senhora da Graça**

Arcos Triunfais

Guímará

- Capela de Nossa Senhora das Necessidades – **Arco da ousia**

HARMÓNICAS I E II

Retábulos

Cantanhede

- Igreja de São Pedro – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Loreto

- Capela de Nossa Senhora da Guia – **Retábulo de São Brás**

Pampilhosa da Serra

- Igreja de Nossa Senhora do Pranto – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Túmulos

Cantanhede

- Igreja de São Pedro – **Túmulos dos Meneses**

Évora

- Igreja de São João Evangelista – **Túmulo de D. Francisco de Melo**

TRAÇADO DAS HARMÓNICAS DO RETÂNGULO $\sqrt{2}$

HARMÓNICAS I

Retábulos

Penela

- Igreja de Santa Eufémia – **Retábulo do Espírito Santo**

Portais

Cabeço de Vide

- Igreja do Espírito Santo – **Portal axial**

HARMÓNICAS I E II

Retábulos

Botão

- Igreja de São Mateus – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Arcos Triunfais

Penela

- Igreja de Santa Eufémia – **Arco da capela do Espírito Santo**

TRAÇADO DAS HARMÓNICAS DO RETÂNGULO $\sqrt{3}$

HARMÓNICAS I E II

Retábulos

Coimbra

- MNMC – **Retábulo de Santa Clara**

Vila Nova da Barca

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo de Nossa Senhora do Rosário**

Arcos Triunfais

Estremoz

- Igreja de São Francisco – **Capela de D. Fradique de Portugal**

RETÂNGULO SESQUIÁLTERO (DIAPANTE)

Retábulos

Buarcos

- Igreja de São Pedro – **Retábulo da Lamentação**

Portais

Arronches

- Igreja de Nossa Senhora da Luz – **Portal da igreja**

Caminha

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal axial**

Túmulos

Évora

- ME – **Cenotáfio de D. Afonso de Portugal**

CONSONÂNCIAS MUSICAIS

RELAÇÃO 4/6

Retábulos

Coimbra

- MNMC – **Retábulo do Salvador**

RELAÇÃO 4/6/9

Retábulos

Coimbra

- MNMC – **Retábulo de São Miguel**
- MNMC – **Retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias**

Tomar

- Igreja de Santa Iria – **Capela dos Vales – Retábulo do Calvário**

DUPLO QUADRADO (FIGURA ESTÁTICA)

Arcos Triunfais

Évora

- capela do Esporão – **Sé Catedral**

DUPLO QUADRADO (FIGURA DINÂMICA)

Portais

Moncarapacho

- Igreja de Nossa Senhora da Graça – **Portal da igreja**

Tavira

- Igreja da Misericórdia – **Portal da igreja**

REBATIMENTO DOS LADOS MENORES

Retábulos

Montemor-o-Velho

- Igreja da Misericórdia – **Retábulo da Deposição**

SEM CORROBORADA JUSTIFICAÇÃO / SEM CORRETA ADEQUAÇÃO

Retábulos

Águeda

- Igreja de Santa Eulália – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Coimbra

- Igreja da Graça – **Retábulo da Imposição da Casula a Santo Ildefonso**
- MNMC – **Retábulo da Paixão de Cristo**

Ega

- Igreja de Nossa Senhora da Graça – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Eiras

- Capela do Espírito Santo – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Maiorca

- Paço de Maiorca – **Retábulo do Paço de Maiorca**

Montemor-o-Velho

- Igreja da Misericórdia – **Retábulo da Misericórdia**

Pinhel

- Museu de Pinhel – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Pinheiro da Bemposta

- Capela de Nossa Senhora da Ribeira – **Retábulo da Visitação**
- Capela de Nossa Senhora da Ribeira – **Retábulo de Santo André**
- Capela de Nossa Senhora da Ribeira – **Retábulo de São Sebastião**

Souselas

- Igreja de Santiago – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Tentúgal

- Igreja de Santa Maria de Mourão – **Retábulo da Virgem** (altar-mor)
- Igreja de Santa Maria de Mourão – **Retábulo do Espírito Santo**

Portais

Castanheira do Ribatejo

- Igreja de São Bartolomeu – **Portal da igreja**

Tentúgal

- **Portal da Igreja da Misericórdia**

Arcos Triunfais

Espinhhal

- Igreja de São Sebastião – **Arco da capela do Santíssimo Sacramento**
- Igreja de São Sebastião – **Arco da capela de Nossa Senhora da Conceição**
- Igreja de São Sebastião – **Arco da capela lateral ao evangelho**
- Igreja de São Sebastião – **Arco da capela lateral à epístola**

Montemor-o-Velho

- Igreja dos Anjos – **Arco da capela da Piedade**
- Igreja dos Anjos – **Arco da capela da Anunciação**

Penacova

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Arco da capela de Nossa Senhora da Piedade**
- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Arco da capela da Sagrada Família**

Redinha

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Arco da capela lateral direita**

São Silvestre

- Igreja do convento de São Marcos – **Arco da capela dos Reis Magos**

Tentúgal

- Igreja de Santa Maria de Mourão – **Arco da capela do Espírito Santo**

Tomar

- Igreja de Santa Iria – **Arco da capela dos Vales**

Verride

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Arco da capela do Santíssimo Sacramento**

Túmulos

Trofa do Vouga

- Igreja do Salvador – **Túmulo de D. Duarte de Lemos**

SEM ANÁLISE

Retábulos

Arrifana

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Montemor-o-Velho

- Igreja dos Anjos – **Retábulo do Calvário**

São Silvestre

- Sala do Capítulo do mosteiro de São Marcos – **Retábulo da Anunciação**

Souselas

- Arco da capela do Santíssimo Sacramento – **Igreja de Santiago**

Verride

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição – **Retábulo do Santíssimo Sacramento**

Portais

Caminha

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Portal sul**

Coimbra

- MNMC – **Portal de Santo Tomás**

Arcos Triunfais

Caminha

- Igreja de Nossa Senhora da Assunção – **Arco da capela dos Mareantes**

2.4 Seleção de Obras de Acordo com *Marcos Específicos* (Retângulos de Ouro (Φ), $\sqrt{\Phi}$, $\sqrt{2}$, etc.)

Tal como acima pudemos mostrar, um conjunto de 26 obras torna evidente a premeditada escolha do *marco* em função e para conformação da obra, ainda que em número relativamente restrito, mas refletindo bem a atenção e o cuidado especiais, por parte de alguns artistas, em definir, em primeiro lugar, as dimensões totais da obra que se propõe conceber. Desta ponderada decisão, o específico retângulo escolhido proporcionar-lhe-á um imo traçado geométrico, constituindo um almejado conjunto de soluções estruturais, naturalmente equilibradas, matemática e geometricamente inerentes à área eleita, aparentemente impercetível, embora permitindo-lhe, no seu ato criador, mais do que apenas participar, coadjuvar a harmonia universal.

As suas escolhas recaíram, mormente, sobre o Retângulos de Ouro (Φ) e $\sqrt{\Phi}$, cada um destes *marcos* selecionado para enformar 8 obras, cuja corporalização se fez – melhor nuns casos do que noutros – em adequação às inerentes entidades geométricas que este proporciona, escorando-se o artista nos seus traçados mais simplificados, ou recorrendo a um maior número das suas múltiplas possibilidades. Entre elas, devemos referir retábulo do Santíssimo Sacramento, na igreja de São Pedro, em Cantanhede, ou o retábulo da Anunciação da Guarda, hoje no museu da cidade (embora, atualmente, exibindo uma série de incongruências por via da sua remontagem de longa data); ou o portal da igreja do Espírito Santo, em Marvão (obra executada em notável cumprimento do traçado geométrico); a pequena capela da Lamentação, na igreja do extinto convento de São Francisco, em Leiria, conjunto integralmente fazendo uso das inerentes possibilidades geométricas, conjugando arco e retábulo sob um mesmo traçado; ou o corretíssimo túmulo de D. João da Silva, o 3º, na igreja do mosteiro de São Marcos (hoje palácio nacional), em São Silvestre, e que em lugar apropriado detalhadamente analisamos.

Em menor número, mas não menos significativo, são as opções por Retângulos $\sqrt{2}$ e $\sqrt{3}$, e com exemplos tão interessantes do ponto de vista da correta adequação das organizações compositivas aos traçados geométricos, como sejam os casos do retábulo do Santíssimo Sacramento, na igreja de São Mateus, no Botão; o retábulo de Santa Clara, proveniente do antigo mosteiro da invocação do mesmo orago, em Coimbra, e hoje no Museu Nacional Machado de Castro; o singelo e já decorativamente depurado portal da

igreja do Espírito Santo, em Cabeço de Vide; ou o arco triunfal da capela de D. Fradique de Portugal, na igreja de São Francisco, em Estremoz.

De forma idêntica, num mais vasto conjunto formado por edículas, nichos, janelas, ou vãos de acesso ao interior dos templos, tal como acima referimos, igualmente encontramos um grande número destes retângulos. Se em janelas e arcos a preponderância da sua geometria interna não pressupõe uma influência objetiva – embora nos arcos (muitas vezes presentes em janelas e/ou em edículas), os modos construtivos dos retângulos respetivos possam encerrar, em si mesmos, o princípio de estruturação daqueles (nos quais, muitas vezes, se assiste ao alinhamento do arranque do arco sobre as impostas e os pés direitos, com a horizontal superior do quadrado subjacente à construção do retângulo, ou mesmo em alinhamento com alguma das mais importante linhas do traçado) – já nos espaços ediculares reservados à representação de episódios narrativos (ou mesmo de representações icónicas, como seja o caso da *Senhora do Manto*), na sua grande maioria os respetivos traçados internos foram igualmente empregues como auxiliares prévios das respetivas composições. A título de exemplo veja-se o caso das edículas centrais do retábulo de São Marcos, na igreja do Salvador, em Coimbra (a inferior, reservada à representação de São Marcos, um Retângulo $\sqrt{2}$; e a superior, para representação da Assunção da Virgem, um Retângulo de Ouro (Φ)); ou edícula da Assunção da Virgem, no retábulo do Tesoureiro, no Museu Nacional Machado de Castro (também um Retângulo de Ouro (Φ)), entre outros. Já como exemplo de janelas ou vãos, podem ver-se as frestas sobre ambas as estruturas tumulares do panteão dos Lemos, em Trofa do Vouga; os vãos dos arcos desses mesmos túmulos; ou as estruturas dos arcos que constituem os portais das igrejas da Madalena, em Olivença; da igreja paroquial de Arronches; da igreja do convento das Chagas, em Vila Viçosa; ou do portal de São Domingos, hoje no cemitério de Évora. É, de facto, interessante verificar uma tão reiterada opção por Retângulos de Ouro (Φ), $\sqrt{\Phi}$ ou $\sqrt{2}$, empregues nas estruturas que conformam o acesso aos espaços interiores das igrejas, talvez por via do seu carácter mais notável e que tanto os distingue da generalidade dos retângulos, mesmo aqueles com *módulos* refletindo outras peculiares proporções.

Esta premeditada e objetiva seleção de um tão específico tipo de retângulos, chamados *dinâmicos* – dadas as suas notáveis inerentes características geométricas, como sejam os casos, como vimos, destes Retângulo de Ouro (Φ), Retângulo $\sqrt{\Phi}$, Retângulo $\sqrt{2}$, ou Retângulo $\sqrt{3}$, ou mesmo do Quadrado, e do Duplo Quadrado (que, igualmente, obser-

vámos empregues em várias das obras em análise) – ou a utilização de metodologias de divisão interna de retângulos baseadas em pressupostos estéticos tão amplos e igualmente participantes da *ordem numérica*, como seja o caso das *consonâncias musicais*, claramente patenteiam o mais erudito conhecimento de alguns destes artistas, bem como a sua preocupação e volição na adequação das suas composições a esses traçados geométricos que traduzem visualmente a ordem universal, no seu entender, como um eco da própria harmonia divina.

Na informação incluída nos quadros apresentados, ficou igualmente explícito terem sido, estes acima referidos, casos de maior exceção, pois para o maior número de obras verificámos não terem sido escolhidos esses retângulos tão específicos. Melhor, importa referir que muitas vezes encontrámos obras cujos *marcos* se aproximavam de alguns dos retângulos referidos por Luís Casimiro, muitas delas para aqueles a que chamou Compostos (de I a X), resultantes da justaposição de vários dos retângulos acima referidos. Contudo, embora já o tenhamos explicitado noutro local, nunca essas obras, cujos *marcos* exibiam idênticos *módulos* aos destes Retângulos Compostos, revelavam corretas adequações às respetivas estruturas internas. Casos excecionais foram as quatro obras cujos *marcos* se aproximavam do Retângulo Sesquiáltero, e cuja estrutura interna aferimos ter sido empregue como auxiliar prévio na génese compositiva dessas mesmas obras.

Do mesmo modo, pela análise dos dados, podemos igualmente aferir que para um número considerável de obras, 30, não encontrámos uma correta adequação das suas organizações compositivas a qualquer dos traçados geométricos propostos – mesmo que os traçados com essas obras apresentados tenham sido aqueles com os quais encontrámos maior ou mais próxima adequação das respetivas composições. Contudo, em vários destes últimos casos, não apurámos a existência de qualquer paralelismo ou aproximação da respetiva organização compositiva ao traçado geométrico.

ANEXOS (PARTE II)

Quadro A

Quadro B

Quadro C

Quadro A

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
Braga				
Capela dos Coimbras (Capela de Nossa Senhora da Conceição, ou do Senhor Morto)				
Retábulo da Casa dos Coimbras (da Virgem)	290 × 280	1.035714	Retângulo Composto VII $m = 1.866$	Secção Áurea - Harmónicas II
Caminha				
Igreja de Nossa Senhora da Assunção				
Portal Axial	790 × 520	1.519230	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Sesquiáltero
Portal Sul	865 × 435	1.988505	Duplo Quadrado $m = 2$	Sem análise
Arco Triunfal da Capela dos Mareantes	Sem medidas reais 25.22 × 20.71 px na imagem	1.217769	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Sem análise
Guarda				
Museu da Guarda				
Retábulo da Anunciação	440 × 285	1.54006	Retângulo Composto VI $m = 1.577$	Retângulo Φ - Harmónicas I e II
Sé da Guarda				
Retábulo da Assunção da Virgem	1150 × 800	1.4375	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Faia				
Igreja da Imaculada Conceição				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	250 × 215	1.162790	Quadrado $m = 1$	Armadura III

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Pinhel				
Museu de Pinhel				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	265×235	1.127659	Quadrado $m = 1$	Secção Áurea - Harmónicas I e II Sem correta adequação

Vale de Azares				
Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Consolação				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	375×220	1.704545	Retângulos Compostos III e IV $m = 1.707$	Armadura III

Viseu				
Sé de Viseu				
Retábulo dos Santos Brancos (da Lamentação)	210×180	1.16666	Quadrado $m = 1$	Secção Áurea - Harmónicas I e II

Pampilhosa da Serra				
Igreja Paroquial de Nossa Senhora do Pranto				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	270×210	1.285714	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas I e II

Aveiro				
Sé de Aveiro				
Retábulo da Misericórdia	385×295	1.305084	Retângulo Composto II $m = 1.309$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo da Visitação	470×300	1.566666	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$ ou Retângulo Composto VI $m = 1.577$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Túmulo de D. Catarina de Ataíde	330×245	1.346938	Retângulo Composto V $m = 1.354$	Secção Áurea - Harmónicas I

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
Besteiros				
Capela do Espírito Santo				
Retábulo do Salvador	275 × 240	1.145833	Quadrado $m = 1$	Armadura I
Pinheiro da Bemposta				
Capela de Nossa Senhora da Ribeira				
Retábulo da Visitação	330 × 230	1.434782	Retângulo Composto VIII $m = 1.447$	Armadura I, Sem correta adequação
Retábulo de Santo André	225 × 120	1.875	Retângulo Composto VII $m = 1.866$	Armadura I, Sem correta adequação
Retábulo de São Sebastião	225 × 115	1.956521	Duplo Quadrado $m = 2$	Armadura I, Sem correta adequação
Beduido				
Capela de Santa Bárbara				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	300 × 225	1.333333	Sesquitércio (Diatessarão) $m = 4/3 = 1.333$	Armadura I
Águeda				
Igreja de Santa Eulália				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	330 × 275	1.2	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura III, Sem correta adequação
Trofa do Vouga				
Igreja Paroquial de São Salvador				
Túmulo de D. Duarte Lemos e D. Joana de Melo	593 × 565	1.049557	Quadrado $m=1$	Sem correta adequação
Túmulo de Martim Gomes de Lemos e de João Gomes de Lemos e suas esposas	557 × 450	1.237777	Sesquiquarta $m = 5/4 = 1.25$	Secção Áurea - Harmónicas I e II

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
Aguim				
Capela particular da Casa dos Cerveiras				
Retábulo dos Santos Físicos	195 × 140	1.392857	Retângulo Composto V $m = 1.354$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Coimbra				
Sé Velha				
Porta Especiosa	Medida atual: 1950 × 970 Medida Proposta: 2200 × 970	2.237113	Duplo Quadrado $m = 2$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Porta de Santa Clara	623 × 374	1.665775	Superbipartiens $m = 5/3 = 1.666$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo do Santíssimo Sacramento	Sem medidas reais 23.61 × 29.68 px na imagem	1.275	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = 1.272$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo de Santa Clara	Sem medidas reais 28.30 × 22.53 px na imagem	1.256102	Sesquiquarta $m = 5/4 = 1.25$	Armadura I
Retábulo da Sagrada Família	Sem medidas reais 25 × 20.63 px na imagem	1.211827	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Igreja do Mosteiro de Santa Cruz				
Portal da Majestade	2120 × 1280	1.65625	Superbipartiens $m = 5/3 = 1.666$	Secção Áurea - Harmónicas I
Retábulo dos Santos Arcanjos	405 × 365	1.109589	Quadrado $m = 1$	Armadura III
Igreja de São Salvador				
Retábulo de São Marcos	465 × 300	1.55	Retângulo Composto VI $m = 1.577$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Igreja da Graça				
Retábulo da Imposição da Casula a Santo Ildefonso	370 × 305	1.213114	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Secção Áurea - Harmónicas I e II, Sem correta adequação

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Museu Nacional Machado de Castro				
Retábulo da Assunção Virgem	56 × 33	1.671641	Superbipartiens $m = 5/3 = 1.666$	Armadura I
Retábulo da Paixão de Cristo	405 × 320	1.265625	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas I e II, Sem correta adequação
Retábulo do Salvador	335 × 215	1.558139	Retângulo Composto VI $m = 1.577$	Consonâncias Musicais 4/6
Retábulo de Santa Clara	315 × 180	1.75	Retângulo $\sqrt{3}$ $m = \sqrt{3} = 1.732$	Retângulo $\sqrt{3}$ - Harmónicas I e II
Retábulo de São Miguel	Total 355 × 210	1.6904	Retângulo Superbipartiens $m = 5/3 = 1.666$	Sem adequação
	Episódio 200 × 160	1.25	Sesquiquarta $m = 5/4 = 1.25$	Consonâncias Musicais 4/6/9
Retábulo de São Silvestre	176 × 110	1.6	Retângulo de Ouro $m = \Phi = 1.618$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo da Capela do Tesoureiro	1030 × 530	1.943	Duplo Quadrado $m = 2$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias	Total 390 × 210	1.8571	Retângulo Composto VII $m = 1.866$	Sem adequação
	Episódio 170 × 155	1.096	Quadrado $m = 1$	Consonâncias Musicais 4/6/9

Penacova				
Igreja de Nossa Senhora da Conceição				
Portal da Igreja	Sem medidas reais 36.88 × 21.99 px na imagem	1.677125	Superbipartiens $m = 5/3 = 1.666$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Arco Triunfal da Capela de Nossa Senhora da Piedade	430 × 285	1.508771	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Secção Áurea - Harmónicas II, Sem correta adequação
Arco Triunfal da Capela da Sagrada Família (de São José)	385 × 310	1.241935	Sesquiquarta $m = 5/4 = 1.25$	Armadura III, Sem correta adequação

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
Retábulo de Nossa Senhora da Graça	290 × 230	1.260869	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas I
Botão				
Igreja Paroquial de São Mateus				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	400 × 285	1.403508	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Retângulo $\sqrt{2}$ - Harmónicas I e II
Souselas				
Igreja Paroquial de Santiago				
Arco Triunfal da Anunciação	430 × 390	1.102564	Quadrado $m = 1$	Sem análise
Retábulo do Santíssimo Sacramento	350 × 240	1.458333	Retângulo Composto VIII $m = 1.447$	Armadura III, Sem correta adequação
Eiras				
Capela do Santíssimo Sacramento (ou do Espírito Santo)				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	340 × 265	1.283018	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Secção Áurea - Harmónicas I e II, Sem correta adequação
Adémia de Cima				
Capela de Nossa Senhora da Luz				
Retábulo de Nossa Senhora da Luz	240 × 230	1.043478	Quadrado $m = 1$	Secção Áurea - Harmónicas I
Loreto				
Capela de Nossa Senhora do Loreto (ou da Guia)				
Retábulo de Nossa Senhora do Loreto (da Guia)	230 × 175	1.314285	Sesquitércio (Diatessarão) $m = 4/3 = 1.333$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo de São Brás	235 × 185	1.270270	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas I e II

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Retábulo de São Roque	260×190	1.368421	Sesquitércio (Diatessarão) $m = 4/3 = 1.333$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
-----------------------	------------------	----------	---	----------------------------------

Castelo Viegas				
----------------	--	--	--	--

Igreja Paroquial de Santo Estêvão				
-----------------------------------	--	--	--	--

Retábulo do Santíssimo Sacramento	350×290	1.206896	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
-----------------------------------	------------------	----------	--------------------------------------	----------------------------------

Góis				
------	--	--	--	--

Igreja de Santa Maria Maior				
-----------------------------	--	--	--	--

Túmulo de D. Luís da Silveira	690×375	1.84	Retângulo Composto VII $m = 1.866$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
-------------------------------	------------------	------	---------------------------------------	----------------------------------

Cantanhede				
------------	--	--	--	--

Igreja Paroquial de São Pedro				
-------------------------------	--	--	--	--

Retábulo da Misericórdia	255×205	1.341	Sesquitércio (Diatessarão) $m = 4/3 = 1.333$	Armadura II (D)
--------------------------	------------------	-------	---	-----------------

Retábulo de Nossa Senhora da Rosa	225×180	1.25	Sesquiquarta $m = 5/4 = 1.25$	Armadura II
-----------------------------------	------------------	------	----------------------------------	-------------

Retábulo do Santíssimo Sacramento	420×330	1.272727	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas I e II
-----------------------------------	------------------	----------	--	---

Túmulos dos Meneses	345×270	1.277	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas I e II
---------------------	------------------	-------	--	---

Varziela				
----------	--	--	--	--

Capela de Nossa Senhora da Misericórdia				
---	--	--	--	--

Retábulo da Varziela (de Nossa Senhora da Misericórdia)	205×170	1.219	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura II (D)
---	------------------	-------	--------------------------------------	-----------------

Retábulo de São Roque	155×90	1.722	Retângulos Compostos III e IV $m = 1.707$	Armadura II (D)
-----------------------	-----------------	-------	--	-----------------

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Retábulo de São Sebastião	155 × 95	1.631	Retângulo de Ouro $m = \Phi = 1.618$	Armadura II (D)
---------------------------	----------	-------	---	-----------------

Lemedo				
--------	--	--	--	--

Capela de São Jorge				
---------------------	--	--	--	--

Retábulo de São Jorge	245 × 210	1.166666	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura II
-----------------------	-----------	----------	--------------------------------------	-------------

Retábulo de Santo Amaro e Santo Agostinho	290 × 230	1.260869	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Armadura III
---	-----------	----------	--	--------------

Retábulo de São Miguel e São Sebastião	285 × 230	1.239130	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Armadura III
--	-----------	----------	--	--------------

Quintã				
--------	--	--	--	--

Capela de Santo Amaro				
-----------------------	--	--	--	--

Retábulo de Santo Amaro	265 × 230	1.152173	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura III
-------------------------	-----------	----------	--------------------------------------	--------------

Guímera				
---------	--	--	--	--

Capela de Nossa Senhora das Necessidades				
--	--	--	--	--

Arco Triunfal	440 × 350	1.257142	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas I
---------------	-----------	----------	--	--

Retábulo do Santíssimo Sacramento	275 × 190	1.447368	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
-----------------------------------	-----------	----------	--	----------------------------------

Ançã				
------	--	--	--	--

Capela de São Bento				
---------------------	--	--	--	--

Retábulo de São Bento	260 × 225	1.155555	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura I
-----------------------	-----------	----------	--------------------------------------	------------

Capela de São Sebastião				
-------------------------	--	--	--	--

Retábulo de São Sebastião	225 × 215	1.051401	Quadrado $m = 1$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
---------------------------	-----------	----------	---------------------	----------------------------------

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
Montemor-o-Velho				
Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora dos Anjos				
Retábulo da Natividade	247×173	1.427745	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Armadura III
Arco Triunfal da Capela da Anunciação	475×370	1.283783	Retângulo Composto II $m = 1.309$	Armadura III, Sem correta adequação
Retábulo da Anunciação	305×210	1.452380	Retângulo Composto VIII $m = 1.447$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Arco Triunfal da Capela da Piedade	560×390	1.435897	Retângulo Composto VIII $m = 1.447$	Recíprocos, Sem correta adequação
Retábulo da Piedade	295×230	1.282608	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo do Espírito Santo	325×235	1.382978	Retângulo Composto V $m = 1.354$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Relevo da Frontaria	Sem medidas reais 123×456 px na imagem	1.598286	Retângulo de Ouro $m = \Phi = 1.618$	Retângulo Φ - Harmónicas I e II
Igreja da Misericórdia				
Retábulo da Misericórdia	433×413	1.048	Quadrado $m = 1$	Secção Áurea - Harmónicas I e II, Sem correta adequação
Retábulo de Jesus no Horto	280×195	1.699195	Retângulos Compostos III e IV $m = 1.707$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo da Deposição	287×160	1.79375	Retângulo Composto I $m = 1.809$	Rebatimento dos lados menores
Igreja de São Martinho da Alcáçova				
Retábulo de Santa Luzia	310×180	1.722222	Retângulo $\sqrt{3}$ $m = \sqrt{3} = 1.732$	Secção Áurea - Harmónicas I e II

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Igreja de Santa Maria da Alcáçova				
Retábulo de Nossa Senhora da Expectação (da Senhora do Ó)	290 × 255	1.137254	Quadrado $m = 1$	Armadura II
Retábulo do Santíssimo Sacramento	350 × 265	1.320754	Sesquitércio (Diatessarão) $m = 4/3 = 1.333$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Capela de São Sebastião				
Retábulo de São Sebastião	270 × 240	1.125	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Secção Áurea - Harmónicas I

Maiorca				
Capela do Paço de Maiorca				
Retábulo da Capela do Paço de Maiorca	Sem medidas reais 13.11 × 10.13 px na imagem	1.294175	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Sem correspondência

Tentúgal				
Igreja Paroquial de Santa Maria de Mourão				
Retábulo da Virgem	530 × 610	1.150	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Secção Áurea - Harmónicas I e II Sem correta adequação
Arco Triunfal da Capela do Espírito Santo	665 × 500	1.33	Sesquitércio (Diatessarão) $m = 4/3 = 1.333$	Secção Áurea - Harmónicas I e II, Sem correta adequação
Retábulo do Espírito Santo	305 × 415	1.360	Retângulo Composto V $m = 1.354$	Secção Áurea - Harmónicas I e II, Sem correta adequação
Igreja da Misericórdia				
Portal da Igreja	1300 × 500	2.605	Retângulo $\sqrt{7}$ $m = \sqrt{7} = 2.645$	Secção Áurea - Harmónicas I e II Sem correta adequação

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Retábulo da Misericórdia	Sem medidas reais 30.44×25.43 px na imagem	1.197	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura II (D)
--------------------------	---	-------	--------------------------------------	-----------------

São Silvestre

Igreja do Mosteiro de São Marcos (atual Palácio de São Marcos)

Túmulo de D. João da Silva	565×350	1.614286	Retângulo de Ouro $m = \Phi = 1.618$	Retângulo Φ - Harmônicas I e II
Arco Triunfal da Capela dos Reis Magos	605×460	1.315	Retângulo Composto II $m = 1.309$	Armadura II (D) Sem correta adequação
Túmulo de D. Diogo da Silva	365×223	1.636	Retângulo de Ouro $m = \Phi = 1.618$	Retângulo Φ - Harmônicas I
Túmulo de D. Lourenço da Silva	365×223	1.636	Retângulo de Ouro $m = \Phi = 1.618$	Retângulo Φ - Harmônicas I

Verride

Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Arco Triunfal da Capela do Santíssimo Sacramento	385×405	1.051948	Quadrado $m = 1$	Secção Áurea - Harmônicas I, Sem correta adequação
--	------------------	----------	---------------------	--

Vila Nova da Barca

Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Retábulo do Santíssimo Sacramento (da Santíssima Trindade)	240×240	1	Quadrado $m = 1$	Armadura II
Retábulo de Nossa Senhora da Rosa	310×180	1.722222	Retângulo $\sqrt{3}$ $m = \sqrt{3} = 1.732$	Retângulo $\sqrt{3}$ - Harmônicas I e II
Retábulo da Virgem (de Nossa Senhora do Rosário)	310×190	1.631568	Retângulo de Ouro $m = \Phi = 1.618$	Retângulo Φ - Harmônicas I e II

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
Buarcos				
Igreja Paroquial de São Pedro de Buarcos				
Retábulo da Lamentação	390×260	1.5	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Sesquiáltero
Ega				
Igreja de Nossa Senhora da Graça				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	360×285	1.263157	Sesquiquarta $m = 5/4 = 1.25$	Armadura II, Sem correta adequação
Sebal Grande				
Igreja Paroquial de São Pedro				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	310×280	1.107142	Quadrado $m = 1$	Armadura II
Soure				
Igreja de Santiago				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	350×270	1.296296	Retângulo Composto II $m = 1.309$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Vila Nova de Anços				
Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Finisterra				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	260×255	1.019607	Quadrado $m = 1$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Alcabideque				
Capela de Santa Maria Madalena				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	265×170	1.558823	Retângulo Composto VI $m = 1.577$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Penela				
Igreja Paroquial de Santa Eufémia				
Arco Triunfal da Capela do Espírito Santo	445×350	1.271428	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{2}$ - Harmónicas I

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
Retábulo da Descida do Espírito Santo	350×275	1.272727	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas I
Arco Triunfal da Capela do Santíssimo Sacramento	465×325	1.430769	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Secção Áurea - Harmónicas I
Arco Triunfal da Capela de Santo António	475×395	1.202531	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Secção Áurea - Harmónicas I

Espinhhal				
Igreja Paroquial de São Sebastião				
Arco Triunfal da Capela do Santíssimo Sacramento	645×545	1.183486	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura II, Sem correta adequação
Retábulo do Santíssimo Sacramento	335×330	1.015151	Quadrado $m = 1$	Armadura II
Arco Triunfal da Visitação	645×550	1.172727	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura II, Sem correta adequação
Retábulo de Nossa Senhora da Conceição (de Nossa Senhora das Neves)	330×320	1.03125	Quadrado $m = 1$	Armadura III
Arco Triunfal da Capela Lateral à Epístola	465×375	1.24	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura I, Sem correta adequação
Arco Triunfal da Capela Lateral ao Evangelho	540×440	1.2045	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Secção Áurea - Harmónicas I, Sem correta adequação

Pombal				
Igreja de São Martinho				
Retábulo de São Martinho	680×525	1.304761	Retângulo Composto II $m = 1.309$	Armadura III

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Redinha				
Igreja de Nossa Senhora da Conceição				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	350 × 290	1.206896	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Secção Áurea - Harmónicas I
Arco da Capela lateral à epístola	480 × 435	1.103448	Quadrado $m = 1$	Secção Áurea - Harmónicas I e II, Sem correta adequação

Abiúl				
Igreja Paroquial de Nossa Senhora das Neves				
Retábulo do Santíssimo Sacramento	290 × 200	1.45	Retângulo Composto VIII $m = 1.447$	Armadura I
Retábulo de Nossa Senhora do Rosário (de Nossa Senhora das Neves)	265 × 200	1.325	Sesquitércio (Diatessarão) $m = 4/3 = 1.333$	Armadura I

Leiria				
Igreja do Convento de São Francisco				
Arco Triunfal da Capela do Abade Manuel da Costa	920 × 535	1.719626	Retângulo $\sqrt{3}$ $m = \sqrt{3} = 1.732$	Secção Áurea - Harmónicas I
Retábulo da Capela do Abade Manuel da Costa	670 × 370	1.81081	Retângulo Composto I $m = 1.809$	Armadura I
Capela de Nossa Senhora da Piedade	570 × 350	1.628571	Retângulo de Ouro $m = \Phi = 1.618$	Retângulo Φ - Harmónicas I e II

Maceira				
Igreja de Nossa Senhora da Luz				
Retábulo do Calvário	315 × 245	1.285714	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas I

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Aljubarrota				
Igreja Paroquial de Nossa Senhora dos Prazeres				
Arco da Capela de D. Isabel Cordeiro	535 × 375	1.426666	Retângulo Composto VIII $m = 1.447$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo da Capela de D. Isabel Cordeiro	165 × 95	1.736842	Retângulo $\sqrt{3}$ $m = \sqrt{3} = 1.732$	Secção Áurea - Harmónicas I e II

Tomar					
Igreja de Santa Maria do Olival					
Túmulo de D. Diogo Pinheiro	435 × 235		1.851	Retângulo Composto VII $m = 1.866$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Igreja de Santa Iria					
Portal da Igreja	455 × 270		1.685266	Superbipartiens $m = 5/3 = 1.666$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Arco Triunfal da Capela dos Vales	545 × 325		1.676923	Superbipartiens $m = 5/3 = 1.666$	Armadura I Sem correta adequação
Retábulo do Calvário	Total	290 × 210	1.3809	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Sem adequação
	Episódio	160 × 135	1.1851	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Consonâncias Musicais 4/6/9

Atalaia				
Igreja da Atalaia (de Nossa Senhora da Assunção)				
Portal da Igreja	750 × 475	1.578	Retângulo Composto VI $m = 1.577$	Secção Áurea - Harmónicas I e II

Abrantes				
Igreja da Misericórdia				
Portal da Igreja	630 × 340	1.852941	Retângulo Composto VII $m = 1.866$	Secção Áurea - Harmónicas I e II

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Sardoal				
Igreja da Misericórdia				
Portal da Igreja	725×390	1.858974	Retângulo Composto VII $m = 1.866$	Armadura II (D)

Santarém				
Igreja de Nossa Senhora da Graça				
Túmulo de Ruiz Portocarrero	335×265	1.264150	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Secção Áurea - Harmónicas I
Igreja do Santo Milagre				
Triplo Arco Triunfal	7855×11880	1.512412	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Armadura II
Capela de N ^a Sr ^a do Monte				
Edícula Exterior de Nossa Senhora	175×115	1.523356	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Secção Áurea - Harmónicas I e II

Rio Maior				
Igreja da Misericórdia				
Retábulo da Virgem	315×190	1.656350	Superbipartiens $m = 5/3 = 1.666$	Armadura I
Retábulo do Sagrado Coração de Jesus	320×210	1.523809	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Armadura I

Óbidos				
Igreja de Santa Maria de Óbidos				
Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa	550×315	1.746031	Retângulo $\sqrt{3}$ $m = \sqrt{3} = 1.732$	Armadura III

Roliça				
Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Purificação				
Arco Triunfal da Capela dos Gorjões	500×415	1.204819	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura II (D)

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Lisboa				
Museu Nacional de Arte Antiga				
Retábulo da Paixão de Cristo	126×67	1.880597	Retângulo Composto VII $m = 1.866$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Retábulo da Virgem com o Menino	63×44	1.431818	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Secção Áurea - Harmónicas I e II

Castanheira do Ribatejo				
Igreja de São Bartolomeu				
Portal da Igreja de São Bartolomeu	Sem medidas reais 26.01×22.2 px na imagem	1.175675	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura I Sem correta adequação
Igreja do Convento de Santo António da Castanheira				
Arco Triunfal do Presbitério da Capela Sepulcral dos Ataídes	28.27×19.17 (sem medidas reais)	1.4747	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Armadura III

Évora				
Sé				
Arco Triunfal da Capela do Esporão (de Nossa Senhora da Piedade)	1105×560	1.964412	Duplo Quadrado $m = 2$	Quadrado Duplo Fig. Estática
Igreja de São João Evangelista (Loios)				
Túmulo de D. Manuel de Melo	295×200	1.475	Retângulo Composto VIII $m = 1.447$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Túmulo de D. Francisco de Melo	300×235	1.276595	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ - Harmónicas II
Cemitério Municipal de Évora				
Portal do Cemitério Municipal	985×620	1.588709	Retângulo Composto VI $m = 1.577$	Armadura II (D)

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Igreja do Espírito Santo				
---------------------------------	--	--	--	--

Porta da Sacristia da Igreja	635 × 355	1.788732	Duplo Sequistério (Duplo Diatessarão) $m = 16/9 = 1.777$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
------------------------------	-----------	----------	---	----------------------------------

Capela de S. Joãozinho				
-------------------------------	--	--	--	--

Portal da Capela de São Joãozinho	620 × 330	1.878787	Retângulo Composto VII $m = 1.866$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
-----------------------------------	-----------	----------	---------------------------------------	----------------------------------

Museu de Évora				
-----------------------	--	--	--	--

Cenotáfio de D. Afonso de Portugal	415 × 275	1.509090	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Sesquiáltero
------------------------------------	-----------	----------	--	--------------

Túmulo de D. Álvaro da Costa	550 × 370	1.395935	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
------------------------------	-----------	----------	--	----------------------------------

Retábulo da Virgem com o Menino (dos Condes de Sortelha)	85 × 60	1.416666	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
--	---------	----------	--	----------------------------------

Igreja do Convento do Espinheiro				
---	--	--	--	--

Portal da Igreja	560 × 410	1.365853	Retângulo Composto V $m = 1.354$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
------------------	-----------	----------	-------------------------------------	----------------------------------

Estremoz				
-----------------	--	--	--	--

Igreja de São Francisco				
--------------------------------	--	--	--	--

Arco Triunfal da Capela de D. Fradique de Portugal	770 × 445	1.741573	Retângulo $\sqrt{3}$ $m = \sqrt{3} = 1.732$	Retângulo $\sqrt{3}$ - Harmónicas I e II
--	-----------	----------	--	--

Vila Viçosa				
--------------------	--	--	--	--

Igreja do Convento das Chagas				
--------------------------------------	--	--	--	--

Portal da Igreja	555 × 460	1.206521	Retângulo Composto IX $m = 1.224$	Armadura II (D)
------------------	-----------	----------	--------------------------------------	-----------------

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Portalegre				
Igreja do Convento de São Bernardo				
Portal da Igreja	735 × 520	1.413461	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Túmulo de D. Jorge de Melo	960 × 730	1.315068	Retângulo $\sqrt{\Phi}$ $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$	Secção Áurea - Harmónicas I e II
Fábrica Robinson (extinto Convento de São Francisco)				
Retábulo da Lamentação	700 × 450	1.555555	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Secção Áurea - Harmónicas I e II

Arronches				
Igreja de Nossa Senhora da Assunção				
Portal da Igreja	760 × 550	1.381818	Retângulo $\sqrt{2}$ $m = \sqrt{2} = 1.414$	Armadura II (D)
Igreja de Nossa Senhora da Luz				
Portal da Igreja	390 × 255	1.529411	Sesquiáltero (Diapente) $m = 3/2 = 1.5$	Sesquiáltero

Cabeço de Vide				
Igreja do Espírito Santo				
Portal Axial da Igreja	405 × 300	1.35	Retângulo Composto V $m = 1.354$	Retângulo $\sqrt{2}$ - Harmónicas I
Porta Lateral da Igreja	325 × 225	1.444444	Retângulo Composto VIII $m = 1.447$	Secção Áurea - Harmónicas I

Elvas				
Igreja de Nossa Senhora da Consolação (antigo Convento das Domínicas)				
Portal da Igreja	525 × 330	1.590909	Retângulo Composto VI $m = 1.577$	Armadura I

Nome da Obra	Medidas (cm)	Módulo	Marco	Traçado
--------------	--------------	--------	-------	---------

Marvão				
Igreja do Espírito Santo				
Portal da Igreja	620×385	1.610389	Retângulo de Ouro $m = \Phi = 1.618$	Retângulo Φ - Harmónicas I e II

Olivença				
Igreja de Santa Maria Madalena				
Portal da Igreja	790×585	1.350427	Retângulo Composto V $m = 1.354$	Armadura III

Tavira				
Igreja da Misericórdia				
Portal da Igreja	1120×565	1.982300	Duplo Quadrado e Retângulo $\sqrt{4}$ ($m = 2$)	Quadrado Duplo Fig Dinâmica

Cacela Velha				
Igreja de Nossa Senhora da Assunção				
Portal da Igreja	Sem medidas reais 25.82×17.92 px na imagem	1.440848	Retângulo Composto VIII $m = 1.447$	Armadura II

Moncarapacho				
Igreja de Nossa Senhora da Graça				
Portal da Igreja	990×500	1.98	Duplo Quadrado $m = 2$	Quadrado Duplo Fig Dinâmica

Quadro B

Tipologias	Sub-tipologias	Sub-sub-tipologias	N.º		Total	
Retábulos	Ediculares	Pale do tipo pictural	30	50	103	
		Segmentados	12			
		Loculares	8			
	Dípticos		3	53		176
	Trípticos	Registo único	12			
		Dois registos	11			
		Três registos	1			
	Polípticos		1			
	Eucarísticos		25			
Portais					29	
Arcos					27	
Triunfais						
Túmulos					17	

Quadro C

Metodologia		Tipologia	N.º	Total	
Armadura do Retângulo	Armadura I	Retábulos	7	8	40
		Portais	1		
		Arcos Triunfais	-		
		Túmulos	-		
	Armadura II	Retábulos	6	8	
		Portais	1		
		Arcos Triunfais	1		
		Túmulos	-		
	Armadura II (D)	Retábulos	5	12	
		Portais	5		
		Arcos Triunfais	1		
		Túmulos	1		
	Armadura III	Retábulos	11	12	
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	1		
		Túmulos	-		
Secção Áurea dos Lados do Retângulo	Harmónicas I	Retábulos	4	9	59
		Portais	2		
		Arcos Triunfais	2		
		Túmulos	1		
	Harmónicas I e II	Retábulos	31	50	
		Portais	10		
		Arcos Triunfais	1		
		Túmulos	7		
Rebatimento dos Lados Menores	Retábulos	1	1		
	Portais	-			
	Arcos Triunfais	-			
	Túmulos	-			

Metodologia	Tipologia		N.º	Total	
<i>Harmónicas do Retângulo de Ouro (Φ)</i>	Harmónicas I	Retábulos	-	2	8
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	-		
		Túmulos	2		
	Harmónicas I e II	Retábulos	3	6	
		Portais	1		
		Arcos Triunfais	1		
		Túmulos	1		
<i>Harmónicas do Retângulo de $\sqrt{\Phi}$</i>	Harmónicas I	Retábulos	2	3	8
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	1		
		Túmulos	-		
	Harmónicas I e II	Retábulos	3	5	
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	-		
		Túmulos	2		
<i>Harmónicas do Retângulo de $\sqrt{2}$</i>	Harmónicas I	Retábulos	-	1	4
		Portais	1		
		Arcos Triunfais	-		
		Túmulos	-		
	Harmónicas I e II	Retábulos	2	3	
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	1		
		Túmulos	-		
<i>Harmónicas do Retângulo de $\sqrt{3}$</i>	Harmónicas I	Retábulos	-	0	3
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	-		
		Túmulos	-		
	Harmónicas I e II	Retábulos	2	3	
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	1		
		Túmulos	-		

Metodologia		Tipologia		N.º	Total
Consonâncias Musicais	4/6	Retábulos	1	1	4
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	-		
		Túmulos	-		
	4/6/9	Retábulos	3	3	
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	-		
		Túmulos	-		
Duplo Quadrado	Figura Estática	Retábulos	-	1	3
		Portais	-		
		Arcos Triunfais	1		
		Túmulos	-		
	Figura Dinâmica	Retábulos	-	2	
		Portais	2		
		Arcos Triunfais	-		
		Túmulos	-		
Estrutura Interna do Retângulo Sesquiáltero (Diapente)	Harmónicas I	Retábulos	1	4	
		Portais	2		
		Arcos Triunfais	0		
		Túmulos	1		
Sem correta adequação		Retábulos	14	30	
		Portais	2		
		Arcos Triunfais	13		
		Túmulos	1		

PARTE III

Paradigmas de Competências Geométricas, de Modelos Compositivos e de Programas Iconográficos e Iconológicos

- 3.1 Do Empirismo à Prática Compositiva
- 3.2 Da Prática ao Saber
- 3.3 Ciência na Arte
- 3.4 Da Geometria ao Estilo: questões de atribuição de autoria colocadas pelo presente estudo

Paradigmas de Competências Geométricas, de Modelos Compositivos e de Programas Iconográficos e Iconológicos

Somente após a *análise plástica, iconográfica e geométrica* efetuada a todas as obras referenciadas – apresentada no Volume III deste estudo – e da aturada comparação dos resultados aferidos em cada um dos espécimes inventariados, foi então possível identificar e proceder a uma mais clara seriação e ordenação dos mesmos: por um lado, avaliando o grau de excelência das suas características plásticas e compositivas e, por outro, identificando a existência, ou ausência, de metodologias geométricas habitualmente utilizadas pelos escultores de antanho, empregues, com maior ou menor conhecimento e proficiência, como *auxiliares prévios* de composição.

Tendo em conta os diferentes níveis da concretização artística de cada obra, baseando-nos no estudo comparativo dos diferentes dados obtidos, a nossa análise conduziu-nos à identificação de três grandes sectores de organização, ainda que alguns casos, por via das suas particularidades, revelando características de um e de outro, possam ocupar híbridos locais de charneira.

Num primeiro grupo, incluímos todas as obras que denunciam claras execuções frustradas, isto é, todas as que revelam insuficientes características escultóricas e compositivas – evidenciando tibiezas de representação, de modelação e de conceção plástica das representações – bem como a ausência, ou inadequação, da aplicação das normas tratadísticas dos respetivos elementos estruturais. Aspeto de maior importância – porquanto, em nosso entender, seja a essência genetriz da global harmonia que preside à obra – é a inexistência ou a incorreta aplicação de metodologias geométricas na sua génese compositiva. A execução destas obras, devemos deduzir, será o resultado de contratações de lapicidas, canteiros e/ou pedreiros, oficiais certamente acostumados com o trabalho e prática de estaleiro, mas cuja progressão se fez, mormente, por via empírica e do mimetismo, embora sem um conhecimento mais aprofundado da matéria artística¹⁷⁹.

179 Após a tentativa de Carla Alexandra Gonçalves, em esclarecer as várias questões em torno do estatuto socioprofissional dos *escultores* em Portugal, os quais, mesmo à época, revelavam um “constante hibridismo das designações”, distinguiremos aqui o escultor (o artista *intelectual*, que é plenamente consciente do ato de *ideação da obra*), do lapicida, lavrante, canteiro ou pedreiro (todos os trabalhadores manuais, ainda que denominados *ensambladores*, *entalhadores* ou *marceneiros-escultores*). Cf. GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005.

Sob o segundo sector situámos todas as obras que se afastam já do plano *artesanal*, isto é, evidenciando, senão boas, regulares características escultóricas e compositivas, quer na representação e modelação das várias figuras e motivos decorativos, bem como na conceção e correta adequação dos diferentes elementos tectónicos que constituem e estruturam toda a composição. Fator essencial nesta organização, é a indispensável identificação das referidas metodologias geométricas subjacentes a estas composições. Ainda que, por vezes, se afigurem algo *titubeantes* e pouco rigorosamente aplicadas – revelando o carácter meramente reprodutor de um mister sumariamente assimilado – na sua grande maioria são casos que se afiguram decorrentes de espíritos mais informados e de mãos mais competentes.

Por fim, o último sector, necessariamente aquele a que daremos maior ênfase, e do qual apresentaremos uma completa e detalhada análise individual a cerca de vinte obras. Visando os casos de maior excelência artística – escultórica, geométrica, e compositiva – mostraremos como estas três componentes se conjugam e formam uma complexa tessitura de elevado conteúdo semântico, traduzida em obras de amplas e adequadas ressonâncias no contexto da arte a que se prestavam, isto é, de profundo carácter espiritual, estabelecendo-se como meio privilegiado da tão subtil e inefável relação do homem com o *divino*. Simultaneamente, sempre relacionadas com aspetos de ordem devocional, estas obras cumpriam igualmente uma função “didática”, auxiliando os fiéis na identificação visual dos textos e da narrativa bíblica. Contudo, não se restringiam a uma função meramente ilustrativa dos episódios bíblicos ou das vidas das suas principais figuras, vendo-se frequentemente permeadas, também, por “questões de dogma, moralidade e poder”¹⁸⁰, as quais devem ser entendidas à luz do espírito da época. Com todos estes propósitos, em obras de verdadeira excelência artística, estruturam-se as formas em meticulosas e profícuas composições, entretecidas por rigorosos princípios geométricos de ordenação, produzindo e ecoando mais elevados níveis de significação.

180 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 50.

3.1 – Do empirismo à prática compositiva

As obras que neste grupo englobámos, maioritariamente denotando singela e inocente beleza, claramente denunciam uma execução decorrente de uma incipiente aprendizagem oficial, empírica e reprodutiva de modelos, na maioria das vezes mal apreendidos. As suas estruturas tectónicas, ainda que apresentando os habituais e indispensáveis elementos da gramática arquitetónica, observam-se, generalizadamente, mal interpretadas e desproporcionadas, habitadas por figuras algo arcaizantes e de insuficiente tratamento escultórico na aproximação à sua representação.

Bem ilustrativas de tudo o que acima afirmamos, são as incipientes as obras da capela de São Jorge, em Lemed, localidade nas raia de Cantanhede (Vol. III, pp. 268-278), as quais, mesmo que tratando-se de composições de uma grande simplicidade, não encontram verdadeira adequação aos traçados geométricos empregues. Os elementos estruturais são vaga e *fantasiosamente* interpretados, e as personagens denunciam um lapicida muito pouco habilitado. Caso semelhante, embora com mais definidas preocupações geométricas, é o retábulo do Santíssimo Sacramento, na capela de Santa Maria Madalena, em Alcabideque (Vol. III, pp. 466-468), hoje depauperado e desprovido do sacrário original para o qual se concebeu. Ainda que as figuras denunciem um mais esmerado trabalho escultórico, é bem patente o escasso conhecimento na elaboração da estrutura e elementos tectónicos.

Ainda que, muitas vezes, assistamos a esta *tentativa* de adequação a um traçado geométrico subjacente à composição – como nos casos do retábulo do Santíssimo Sacramento da capela de Santa Bárbara, Beduído (Vol. III, pp. 116-119), do retábulo de Nossa Senhora da Luz, Adémia (Vol. III, pp. 226-229), ou do retábulo de São Sebastião, Ançã (Vol. III, pp. 298-301) – pode claramente identificar-se a desproporcionalidade existente entre os demais elementos compositivos, com entablamentos exageradamente grandes e mal lançados, desadequados para as dimensões de pilastras e balaústres, estes, também, sem a coerência que decorre de um efetivo conhecimento das noções de módulo ou proporção, ou da sua aplicabilidade. Quase sempre o cinzelado das figuras é rude e revela um sumário tratamento escultórico (não sem que se assista ao correcto e indispensável emprego da iconografia de cada personagem), na grande maioria das vezes vendo-se as imagens demasiado grandes, ou pequenas, na sua adequação aos respetivos espaços de representação.

Noutros casos, reconhecem-se *modos* de composição que os aproxima de outras obras de melhor caráter – como seja exemplo o retábulo do Santíssimo Sacramento de Vale de Azares (Vol. III, pp. 60-65) – por isso relacionados com as oficinas de escultores mais experimentados e reconhecidos. Embora o tratamento escultórico de alguns dos seus elementos sejam irrepreensíveis, como será o caso do sacrário – mesmo que numa versão relativamente simplificada (se com outros, neste estudo, comparado) – dadas as suas características formais e as linhas retas de que se compõe, é uma peça mais facilmente transposta à pedra do que as figuras dos anjos – estes evidenciando já um grande conjunto de tibiezas sobretudo ao nível das poses e da relação eurítmica no tratamento dos membros, das cabeças e dos rostos. Na representação do Crucificado, por exemplo, a figura vê-se muito diminuída e desproporcionada face à espessura do madeiro; os membros superiores são demasiado compridos, e os inferiores pouco esmerados – mesmo que ao nó do cendal tenha sido concedida uma tão particular atenção, mas que o avulta relativamente a toda a figura. Do ponto de vista geométrico, embora se veja patente uma *tentativa* de adequação da estrutura ao traçado geométrico – ou mesmo da organização de algumas das principais figuras que igualmente o seguem – vê-se frustrar essa tentativa, sem que o conjunto resulte globalmente harmonioso.

Igualmente *secundárias* são algumas das obras da igreja dos Anjos de Montemor-o-Velho, ainda que no mesmo templo outras se vejam de grande excelência artística. Daqueles são exemplo o retábulo da Natividade (Vol. III, pp. 302-305), no qual podem ser observadas uma série de incongruências formais, sobretudo nas representações arquitetónicas dos vários elementos que caracterizam o espaço interior em que a cena decorre – com evidentes dificuldades em traduzir na pedra a original *idea* que conduziu à sua concretização. Do ponto de vista da representação das figuras da Sagrada Família (e dos anjos, ou dos animais), tornam-se manifestas as insuficiências escultóricas do lapicida; competências igualmente mal apreendidas no que respeita à utilização dos princípios geométricos de que se poderia socorrer para uma correta organização formal de toda a obra.

De modo idêntico, as obras da igreja da Misericórdia, também de Montemor-o-Velho (Vol. III, pp. 332-343), mas das quais excetuamos o relevo da frontaria – representação singular na irrepreensível adequação ao traçado geométrico, a que adiante nos referiremos – obras já de transição no tempo e no estilo, carecem dos mesmos princípios, e resultam de uma incipiente e frustrar tentativa de aproximação da composição ao pos-

sível conjunto de linhas que o traçado geométrico proporciona. No caso do retábulo do altar-mor – uma obra de simples graciosidade, encantando, sobretudo, pela abundância e pluralismo formais – mesmo que alguns dos seus elementos se *aproximem* das prescrições tratadísticas, revela o desconhecimento dos princípios geométricos que permitiriam a correta concatenação e adequação harmónica dos mesmos. Os dois retábulos colaterais resultam, certamente, do trabalho de colaboradores menos experimentados a laborar na oficina daquele mestre, ocupado que estaria, mormente, com a execução da mais importante obra do altar-mor.

Já com data de 1611 (gravada sobre o portal da capela), e fruto da encomenda do bispo de Cabo Verde para a sua capela funerária nas imediações de Pinheiro da Bemposta¹⁸¹ (Vol. III, pp. 104-105), por análise ao retábulo da Visitação – e dos dois colaterais, mais simples, de São Sebastião e Santo André – verificámos o integral incumprimento, ou desconhecimento, de traçados geométricos reguladores. Ainda que as imagens exibissem interessantes características escultóricas (mormente no tratamento dos rostos e das expressões fisionómicas), assim como dos relevos decorativos, e que os elementos tectónicos cumpram uma regular organização, é patente o desconhecimento daqueles princípios geométricos que auxiliassem o plastífice na sua composição. Verdadeiramente frustrantes, e necessariamente de outras mãos, são as figuras dos dois retábulos colaterais.

3.2 – Da prática ao saber

Incluímos neste sector um conjunto de obras que evidenciam a sua execução por artistas mais inteirados deste *mister*, certamente oficiais que conseguiram traçar caminhos autónomos, com conhecimentos geométricos mais fundamentados – mas nem sempre inteiramente esclarecidos – e sem que demonstrem a necessária competência geométrica que à mestria é necessária. Visamos o conjunto de obras nas quais se encontram patentes metodologias geométricas de organização prévia, embora mediana ou não integralmente aplicadas, sem um conhecimento verdadeiramente efetivo e apenas utilizado com carácter

181 BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984; e GONÇALVES, António Nogueira, 1981.

de *reprodução*, por aproximação a esquemas apreendidos dos seus próprios mestres, mas sem que deles extraíssem todo o seu inerente potencial.

Casos bem diferentes daqueles acima referidos – embora partilhando características semelhantes que iremos referir – são duas obras de considerável importância e que, por diversas vezes, têm colhido a atenção de diferentes estudiosos, habitualmente atribuindo-se a sua autoria a Diogo Jacques¹⁸². Nestas duas obras, concebidas para o mesmo local, o colégio da Graça, na Rua da Sofia, curiosamente, não lhes encontramos um coerente, ou suficientemente justificado, traçado geométrico. Falamos dos conhecidos retábulos da Imposição da Casula a Santo Ildefonso (na sacristia da igreja); e do retábulo da Paixão de Cristo, entretanto apeado daquele claustro, e hoje uma das peças integrantes da coleção do Museu Nacional Machado de Castro (Vol. III, pp. 162-65; e 170-173, respetivamente). Ainda que ambas evidenciem um interessante trabalho escultórico, mormente ao nível das estruturas retabulares e dos respetivos relevos decorativos (acusando já as tendências decorativas *antuerpinas*, que a partir de meados do século se fizeram sentir na escultura portuguesa)¹⁸³, mas igualmente pela qualidade das representações figurativas (na modelação dos rostos, dos pregueados, e da global euritmia das figuras), não nos foi possível identificar, em ambas as obras, a existência de qualquer traçado geométrico regulador empregue como possível auxiliar prévio da composição. Embora para o retábulo da Paixão tenha sido eleito, como *marco* da obra, um tão específico Retângulo $\sqrt{\Phi}$; e mesmo que na ideação da mesma, o método de construção que àquele dá origem, possa ter auxiliado o artista na organização da estrutura que serve de *suporte* à representação; não só o traçado regulador *inerente* àquele retângulo não foi usado na génese compositiva da representação, como também com nenhum outro dos demais traçados (decorrentes das restantes metodologias) colhe ali qualquer justificação. No retábulo de Santo Ildefonso, sem que se assista à mesma ponderação em torno da escolha prévia do *marco*, e embora a obra possa denunciar um idêntico esquema de ordenação da estrutura retabular por aplicação de um método de divisão interna *semelhante* àquele outro, igualmente esta obra não evidencia – quer na organização da estrutura *de suporte*, como na representação do episódio narrativo –

182 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 264 e ss; e DIAS, Pedro, 2003, p. 149. GONÇALVES, Carla Alexandra, 2006, pp. 86-91.

183 DIAS, Pedro, 1995 c).

uma coerente e correta adequação a qualquer traçado regulador que ali tivéssemos testado.

Não obstante, uma outra interessante obra igualmente atribuída a Diogo Jacques – embora bem diferente no modo como se vê a composição em adequação ao traçado geométrico – é o retábulo da Anunciação, proveniente da Sé da Guarda, e hoje incorporando a coleção do Museu daquela cidade (Vol. III, pp. 42-47). Aspeto interessante, é o da escolha do *marco* em que se inscreve a obra, como vimos, um Retângulo de Ouro (Φ), cujo método construtivo se vê bem evidente no processo de estruturação da obra, com o arranque do arco sobre as impostas, localizado com precisão sobre a aresta superior do quadrado na origem do retângulo. Traslado da Sé para o museu, e por longo período apeado e desarticulado, detetámos algumas incongruências que deverão ter decorrido da sua complexa remontagem. Ainda assim, por aplicação do traçado sobre a imagem do retábulo, torna-se possível a melhor identificação da sua original organização.

Na mesma região, obra de alguma qualidade escultórica, ainda que relativamente simples, é o retábulo do Santíssimo Sacramento, na Faia (Vol. III, pp. 50-53). Exibindo um interessante e irrepreensível sacrário (mesmo que mais simplificado do que outros aqui apresentados), exibe uma correta adequação ao traçado geométrico – seja na localização dos diferentes elementos tectónicos; na diferenciação entre corpos; na segmentação entre a base e o registo; ou pela localização dos entablamentos. As figuras dos anjos músicos, ainda que *procurando* adequação no traçado geométrico e usufruindo de alguma qualidade no esmero do cinzelado, na sua diferença de módulo e de representação, podem denunciar diferentes mãos na sua execução, ou a utilização de diferentes modelos, e a incapacidade de adequado ajuste entre ambos. Identificado com a mestria de João de Ruão, este retábulo não exibe, no entanto, o mesmo tipo de traçados geométricos ou o mesmo aprimoramento geométrico que aquele mestre conferia às suas obras. Se é resultado de uma obra oficial, teria ele deixado ao critério do seu oficial a organização dos vários elementos em função de um outro traçado geométrico, livremente por si empregue?

Dito uma obra oficial de João de Ruão é, também, o retábulo do Santíssimo Sacramento concebido para a Misericórdia de Pinhel¹⁸⁴, localidade igualmente próxima (Vol. III, pp. 54-59). Hoje visivelmente incompleta, com auxílio do traçado geométrico aferido – de

184 DIAS, Pedro, 1977; BORGES, Nelson Correia, 1980.

um modo generalizadamente seguido por toda a organização compositiva – foi-nos possível supor a localização aproximada do perdido entablamento. A obra revela uma série de aspetos compositivos muito interessantes, como seja o caso da original estruturação do sacrário, destacando-se projetante da restante estrutura (como é habitual nas diferentes estruturas retabulares analisadas), embora socorrendo-se de duas colunas *exentas* frente à predela, empregues como elementos auxiliares de *suporte*. Se as figuras dos anjos músicos melhor se conjugam entre si, por utilização de um módulo sempre constante e aproximado, à representação do conjunto falta uniformidade. Bem diferentes destes são as representações dos *Pilares da Igreja*, na predela, baixos-relevos que evidenciam uma outra sensibilidade. De uns e outros afasta-se a figura miniatural do Salvador, de pé sobre o sacrário, ou a de Deus Pai, no pequenino tímpano do frontão – estes verdadeiramente secundários. Em grande proximidade do grande estaleiro que, certamente, se constituiu para edificação do retábulo da Assunção da Virgem, na Sé da Guarda, natural seria, que após terminada a obra, alguns dos lavrantes aí ocupados, possam ter-se estabelecido na área, e aceite as suas próprias encomendas – tal como fosse o caso destas obras anteriores.

O retábulo da Lamentação – ou do Senhor Morto – embora generalizadamente conhecido por retábulo dos Santos Brancos, edificado numa capela do claustro da Sé de Viseu (Vol. III, pp. 66-71), é mais uma das muitas obras relacionadas com a mestria escultórica de João de Ruão¹⁸⁵. Com figuras de maior dimensão, e exibindo um muito qualificado trabalho escultórico – bem diferenciado destas outras anteriormente referidas – necessariamente encontra maior proximidade noutros retábulos e grupos escultóricos, entre os quais é referido aquele da Lamentação – ou da Deposição, pelo qual é igualmente conhecido – na igreja dos Anjos de Montemor-o-Velho, esse documentalmente atribuído a João de Ruão¹⁸⁶. Adequado à curvatura absidal da capela, a sua composição é muito regular e ajustada ao traçado regulador, e a inclinação do corpo de Cristo, sobre os joelhos de Maria, deverá ser entendido não como uma incongruência ou inaptidão do artista, mas como uma mais óbvia forma de suscitar a almejada comoção e piedade nos fiéis, melhor concedendo à sua devoção o corpo supliciado do Senhor.

185 BORGES, Nelson Correia, 1980.

186 MATOS, Teresa da Cunha, 1996; e GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005.

No magnífico templo que é a igreja dos Anjos de Montemor-o-Velho, e ainda que diferenciando-se claramente destas duas obras acima referidas, encontra-se o retábulo da Anunciação (Vol. III, pp. 310-315), obra *secundária*, como o disseram outros autores¹⁸⁷. Embora um pouco mais *segura* e de mãos mais habilitadas do que aquela da Natividade (acima referida), evidencia, de facto, um melhor tratamento escultórico das figuras representadas, estas já sem as tão evidentes insuficiências eurítmicas e de proporção. Todavia, são igualmente evidentes as incongruências formais na representação do interior arquitetónico em que decorre a acção, por manifesta incapacidade de *utilização* do traçado geométrico empregue na génese compositiva do episódio narrativo. Facto interessante, e apenas poucas vezes neste estudo identificado, é a aplicação do traçado geométrico *apenas como auxiliar de composição do episódio narrativo*, e não a toda a composição retabular¹⁸⁸. Ainda assim, e numa composição que resultaria mais simples do ponto de vista da organização dos diferentes elementos compositivos – desta forma, muito mais simplificada – de novo assistimos à grande dificuldade deste plastífice, sem a capacidade de resolução na objetiva separação a que deveria *obedecer* a localização de ambas as personagens, apartadas em locais precisos e diferenciados do espaço em que é representado o episódio¹⁸⁹ (este facto, talvez, se deva à tentativa da articulação dos vários elementos em adequação ao traçado, na qual, claramente, manifesta algum embaraço). Contudo, no presente caso, o artista fez uso muito objetivo de uma das mais importantes linhas do traçado geométrico – a diagonal do *marco* – colocando a mão erguida do Altíssimo no extremo superior esquerdo daquela, e no extremo oposto (em direta relação), localizando o ventre da Virgem, cuja mão sobre o peito, em sinal de anuição, correspondendo ao estado de espírito da *Humilitatio*, confirma a *encarnação*¹⁹⁰.

Obra interessante do ponto de vista escultórico e compositivo, é o retábulo dos Santos Físicos, na capela particular da casa dos Cerveira, em Aguím (Vol. III, pp. 132-135), embora muito mais simplificado, e um dos poucos casos em que assistimos à elaboração de um *díptico*. As figuras são de muito bom talhe, e bem proporcionadas na eurítmica rela-

187 CORREIA, Vergílio, e GONÇALVES, Nogueira, 1952.

188 Condição que apenas verificámos em três outras *pale* do tipo pictural, a que adiante nos dedicaremos.

189 Cf. ARASSE, Daniel, 1999; e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004.

190 BAXANDALL, Michael, 2000, p. 71.

ção entre a cabeça, membros e o corpo, efetivamente comprovando a mestria do escultor. Embora compondo uma diferenciada organização, justamente por se tratar de um díptico, não deixa de exhibir um adequado *cumprimento* do traçado regulador.

De formulação idêntica, e igualmente muito simplificada, neste caso um *tríptico*, é o retábulo habitualmente conhecido por “*da casa dos Coimbras*”, em Braga (Vol. III, pp. 22-27), assim como o anterior, uma vez mais, atribuído a João de Ruão *ou ao seu círculo de influências*. Tal como naquele de Aguím, configuraram-se aqui complexos baldaquinos que cobrem as várias figuras de devoção, por conjugação de pares de figuras adossadas a cálices (por vezes, anjos; por vezes, Harpias), em soluções compositivas que encontramos em proximidade com aquelas empregues por Nicolau Chanterene no retábulo de São Marcos – estas ultimas, no entanto, cumprindo menor dimensão e cingindo-se à predela. Todavia, nestas duas obras, são as características escultóricas das figuras, mormente, que habitualmente têm conduzido os mais diversos autores a atribuírem este trabalho ao cinzel do escultor normando¹⁹¹. Na capela de Braga, uma magnífica *Deposição no Túmulo*, com um muito interessante grupo escultórico de grandes dimensões e a todo o relevo – naquele mesmo espaço *encenando* o episódio, e como tal, arvorando-a ao *próprio sepulcro de Cristo* – tem igualmente estabelecido os fundamentos para uma tal atribuição, cuidando-se que tais representações, apenas a um mestre como Ruão caberiam.

Na zona de Aveiro, área em que se encontram documentalmente recenseados escultores deste período¹⁹², podem igualmente encontrar-se obras de idêntico interesse formal e compositivo, entre as quais o retábulo da Visitação, na Sé daquela cidade (Vol. III, pp. 84-89). Aspeto particularmente interessante nesta obra, é a adequação das *áreas* de representação em registos com desigual divisão. Compondo um caso isolado neste tipo de organização, com um corpo único no primeiro registo e três no segundo, o escultor soube *diferenciar* os espaços reservados às diferentes personagens do episódio da Visitação (no primeiro registo, e apenas por recurso a representações arquitetónicas no fundo respetivo), mantidos em alinhamento com os elementos de suporte que, no segundo registo, aí estruturam os corpos diferenciadamente. Compondo, na representação do episódio da

191 LACERDA, Aarão de, 1923; GONÇALVES, António Nogueira, 1979; BORGES, Nelson Correia, 1979; DIAS, Pedro, 2003.

192 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005.

Visitação, um interessante alargamento do espaço da narrativa – embora prevendo a devida separação entre as personagens, mas perfeitamente situando o observador no mais alargado contexto da *istória* – escorando-se no traçado geométrico, o artista estabelece uma notável correspondência entre as diferentes personagens pertencentes ao episódio, e os evangelistas no segundo registo.

O retábulo do Salvador, na capela do Espírito Santo, na localidade de Besteiros (Vol. III, pp. 98-103), revelou-nos a existência de relações geométricas diferenciadas daquelas que verificámos operantes nas obras documentalmente atribuídas a João de Ruão, muito embora esta seja, também, uma das obras habitualmente consideradas pertencentes à sua oficina¹⁹³. Todas as figuras de vulto se encontram bem representadas, num trabalho escultórico de tratamento anatómico que a figura do Salvador melhor elucida. Outras duas, em baixo relevo, representando São Pedro e São João, na predela, sofreram um interessante esforço na adaptação da posição a três quartos, voltadas sobre o eixo central da obra. Habitualmente, têm sido as características escultóricas das imagens a conduzir as atribuições de obras à figura do mestre normando.

Relativamente a uma outra obra a este escultor atribuída, o conhecido retábulo da Misericórdia, na paroquial de Cantanhede (Vol. III, pp. 250-253), embora um grande número de pistas indique a sua autoria – assim o asseveram variados autores¹⁹⁴ – foi igualmente bem diferente o traçado geométrico que nele encontrámos operante. Ainda que do ponto de vista formal igualmente perfilhemos da opinião de que existem afinidades com outras representações semelhantes daquele autor – como a figura da Virgem do Túmulo de João da Silva, ou uma imagem avulsa na igreja de Nossa Senhora do Cardal, em Pombal, alguns dos rostos femininos da deposição no Túmulo de Santa Cruz – depois de termos igualmente testado todas as metodologias enunciadas apenas sobre o relevo com o grupo central, nunca nele encontrámos operantes, também, quaisquer dos traçados que verificámos terem sido empregues nas obras retabulares que se encontram documentalmente atribuídas àquele mestre.

193 GONÇALVES, António Nogueira, 1979; BORGES, Nelson Correia, 1980.

194 BORGES, Nelson Correia, 1980, p. 70, e 1981, p. 40; DIAS, Pedro, 2003, p. 141; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 553 e ss.

Nesta mesma igreja, o retábulo da Senhora da Rosa (Vol. III, pp. 254-257), sem que tivéssemos identificado nesta composição, uma relevante correção a um interessante traçado geométrico, importa referir que este retábulo exhibe interessantes afinidades formais com a fachada da igreja de S. Andrea de Mântua, da autoria de Leon Battista Alberti, iniciada 1462. Com a mesma disposição em três corpos, em que os laterais se organizam em sobreposições de registos, mas de um único central, e igualmente ostentando um muito idêntico e bem proporcionado frontão triangular, as diferenças verificam-se, mormente, ao nível dos *marcos* respetivos, sendo este mais verticalizado do aquele correspondente à fachada do templo albetiano. Caso isolado, não encontrámos em território nacional, outras obras retabulares, ou arquitetónicas, de idêntica tipologia.

Com grande interesse formal e compositivo, e em muito correta adequação ao traçado regulador, encontra-se o retábulo do Santíssimo Sacramento, na paroquial do Botão (Vol. III, pp. 210-215). Revelando a escolha prévia de um Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) como marco da própria obra, é dele igualmente decorrente o traçado geométrico empregue na sua génese compositiva – importante particularidade, como oportunamente assinalámos. A composição é globalmente interessante e bem proporcionada, quer na organização e articulação dos diferentes elementos tectónicos, como na modelação das várias figuras de vulto (mais singelas no episódio do Coroamento da Virgem), ou na conceção do magnífico sacrário, todos em muito adequado cumprimento do traçado regulador.

Igualmente interessante – segundo um outro ponto de vista – nas proximidades deste último, na paroquial de Souselas (Vol. III, pp. 216-221), encontra-se a capela do Santíssimo Sacramento. Obra muito mais simples, fruto de um outro cinzel e denunciando a aplicação de um outro conhecimento, exhibe, no entanto, um arco estereotómico. A existência de uma tal obra, claramente nos faz depreender que o seu executante fosse conhecedor daquelas técnicas de talhe da pedra (ou estivesse um pouco mais do que apenas *minimamente* familiarizado com elas), as quais, por esta mesma época, se tornaram conhecidas pela divulgação do tratado de Alonso Vandelvira – filho de Andrés, insigne arquiteto que conhecia e compilou múltiplos tratados – realizado entre 1575 e 1591¹⁹⁵. O arco ostenta uma interessante representação do episódio da Anunciação, com a Virgem ajoelhada, a

195 Cf. PALACIOS, José Carlos, 1990.

um lado, e o anjo proferindo o seu colóquio, do lado oposto – segundo um modelo mais conhecido e, talvez, popularizado, no portal da Misericórdia de Tentúgal (Vol. III, pp. 382-384), (embora aí, as imagens, em localização invertida).

Ultrapassado o arco, no interior da capela pode ser visto um interessante – embora, também, muito singelo – retábulo do Santíssimo Sacramento. A obra exhibe a mais habitual composição em três corpos, com pares de imagens sobrepostas a ambos os lados de um vigoroso sacrário no corpo central. De talhe relativamente sumário, as imagens em alto-relevo exibem um idêntico, *ingénuo*, estudo de proporcionalidade, adequando-se aos espaços internamente pouco detalhados. Ladeando o lanternim do sacrário, na área correspondente ao segundo registo dos corpos laterais, apartam-se as abas de uma cortina – como que revelando o *Santíssimo* (na prefiguração do sacrário) aos fiéis. Este retábulo exhibe algumas afinidades compositivas com um *modelo* que granjeou alguma popularidade em toda a região próxima da cidade de Coimbra, segundo o qual podemos encontrar, também, em idêntica proximidade, os retábulos do Santíssimo Sacramento da igreja de Santa Maria da Alcáçova, em Montemor-o-Velho (Vol. III, pp. 362-367) – obra talvez resultante da encomenda de D. Jorge de Almeida, o Bispo de Coimbra, atribuída a João de Ruão e, presumivelmente, aquela que terá primeiramente exibido um tal modelo; ou os retábulos da paroquial da Ega (Vol. III, pp. 438-443), de elevado interesse escultórico e compositivo, embora pouco adequada ao respetivo traçado geométrico; o do Sebal Grande (Vol. III, pp. 444-447), obra mais *simples* do que esta última, do ponto de vista da modelação das figuras, mas com maior rigor na adequação a um *igual* traçado regulador. Toda a obra de Souselas – arco e retábulo – encontra-se hoje bem documentada, sabendo-se ter sido executada por um imaginário de Aveiro, Francisco Fonseca, num período entre 1576 e 1597¹⁹⁶.

Também de *invocação* ao Santíssimo Sacramento, e procurando aproximar-se desta tipologia (de forma muito elementar), é o retábulo da igreja de São Sebastião, no Espinhal (Vol. III, pp. 492-495), cuja capela se encontra atribuída a Tomé Velho e/ou à sua oficina¹⁹⁷. No presente caso representou-se uma Ceia no registo superior; e o sacrário, sob o

196 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 814 e ss.

197 Ibidem, p. 778 e ss.

dossel apartado por dois anjos, ao centro do primeiro registo, lateralmente acompanhado por São João Baptista e São João Evangelista. Pouco esmeradas as figuras, simplista a estrutura retabular, sumária a composição e sem grande interesse do ponto de vista geométrico, só muito resumidamente se aproxima das possibilidades que lhe proporciona o traçado regulador. Igualmente simples é o da colateral do lado do evangelho, dedicado a Nossa Senhora da Conceição (ou das Neves, popularmente) (Vol. III, pp. 504-509), embora em melhor e correcto seguimento do traçado geométrico. As figuras são igualmente elementares, sem correção proporcional e eurítmica, e também simples a estrutura retabular.

Muito idênticos de todos os pontos de vista – formal, compositivo, e geométrico – são os arcos triunfais de ambas as capelas. Ambos cumprem uma tipologia semelhante, compondo vigorosas pilastras nos flancos, nas quais se acolhem nichos sobrepostos, destinados a dois pares de figuras de cada lado. Embora sejam bem distintos dos retábulos, mais vigorosos e de maior imponência e impacto – pela dimensão, e pela presença de várias figuras em vigoroso alto-relevo – e idealizados segundo um mesmo traçado, são relativamente frustres e incipientes no seu cumprimento.

São estas quatro obras bem diferentes, no entanto, de outras do mesmo mestre (ou da mesma oficina (?)), como seja o caso da capela de São Teotónio, na sala do capítulo da igreja de Santa Cruz (que neste estudo, pelos motivos referidos, não incluímos), ou das obras para a Misericórdia de Tentúgal¹⁹⁸ (Vol. III, pp. 382-393). Cumprindo um idêntico, mas mais desenvolvido traçado geométrico no retábulo da Misericórdia – decorrente da metodologia de divisão do marco a partir das suas diagonais¹⁹⁹, e a qual denominámos Armadura II D – o escultor emprega com outra proficiência o seu conhecimento (e o seu talento), compondo o único retábulo que, no conjunto aqui analisado, se insere na tipologia dos polípticos. De um modo geral, *procurou* adequar-se a composição ao traçado geométrico, nem sempre tão *eloquentemente* – como o permitiria aquela estrutura geométrica – embora, por diversas vezes, e de forma interessante, com as várias personagens das cenas do ciclo da Vida da Virgem, na sua inerente interação em cada um dos episó-

198 DIAS, Pedro, 1991, pp. 17-62; GONÇALVES, Carla Alexandra, 1992, e 2005, p. 441 e ss.

199 Cf. p. 61 deste Volume.

dios representados, colocadas em adequada *relação geométrica*. Igualmente interessante é a escolha premeditada de *marcos* tão específicos como o Retângulo de Ouro (Φ) ou o Retângulo $\sqrt{2}$, por diversas vezes empregues como áreas ediculares (os espaços de representação internos), ou na elaboração das respetivas estruturas *tectónicas*.

Obras que nos revelam essa prévia seleção de *marcos* tão específicos, como o acima referido retábulo do Botão, são, também, o do Espírito Santo, na igreja de Santa Eufémia, em Penela (Vol. III, pp. 470-487) beneficiando da utilização do traçado decorrente da divisão interna de um Retângulo $\sqrt{\Phi}$. Este retábulo e as demais obras na mesma igreja – em tão grande proximidade geográfica do Espinhal – exibem metodologias geométricas bem diferenciadas daquelas e, de modo análogo, representações figurativas e organizações compositivas com idêntica dissemelhança. Obras de interessante caráter escultórico e compositivo, embora em alguns locais patenteando imperfeições ao nível da modelação, exibem, igualmente, relevos de grande qualidade plástica – dos quais os vários *tondi* são bom exemplo.

No mesmo sentido, poder-se-ia referir o retábulo do Santíssimo Sacramento, na mais longínqua Pampilhosa da Serra (Vol. III, pp. 72-77), para o qual foi igualmente escolhido um Retângulo $\sqrt{\Phi}$ como *marco* da obra. Ainda que com uma estrutura cumprindo uma organização compositiva diferenciada – quer no modo como organiza os três corpos, ou pela menor dimensão do registo superior (numa forma relativamente afastada das disposições canónicas a que outras, mais fiéis, nos habituaram) – mas, de modo muito preciso, em estrito cumprimento da trama geométrica *inerente* ao próprio *marco*. De grande interesse são as imagens de vulto, bem modeladas e proporcionadas, assim como os altos e baixos-relevos, de um modo geral revelando a mestria do escultor²⁰⁰. Questionamo-nos se o desmanchado retábulo de Pedrógão, em relativa proximidade geográfica deste último, teria idênticas características formais e geométricas. Das primeiras, são clara evidência as restantes imagens, hoje no retábulo do altar-mor da mesma igreja (documentalmente atribuídas a João de Ruão)²⁰¹; das segundas, sem uma mais completa análise da restante estrutura, não nos é, ainda, possível saber.

200 Não obstante a espessa camada de tinta que lhe encobre a sua melhor natureza e ensombra toda a original beleza do conjunto.

201 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 398 e ss.

Com as figuras de vulto do retábulo da Pampilhosa, pode estabelecer-se algum paralelismo com as imagens de um outro retábulo exibindo um idêntico modelo compositivo, também dedicado ao Santíssimo Sacramento, em Castelo Viegas (Vol. III, pp. 242-247), neste caso sendo ainda possível admirar-se o muito delicado cinzelado das formas, nos rostos e nos panejamentos, ou nas múltiplas pormenorizações que ambos exibem. Não muito diferente daquele outro, de um ponto de vista estrutural e compositivo, nesta composição não identificámos, contudo, o recurso a um *marco* específico, isto é, qualquer um dos retângulos detentores de mais notáveis propriedades geométricas.

De carácter semelhante, por inegável qualidade escultórica, é o retábulo da Ega (Vol. III, pp. 438-443) – todavia, como acima dissemos, sem qualquer paralelismo relativamente ao traçado geométrico empregue com auxiliar de composição, ou, tampouco, à global organização compositiva da máquina retabular. Exibe, no entanto, um interessante conjunto de imagens de vulto e muito elegantes altos-relevos na predela, um sacrário de grande preciosismo e minúcia, ou um aceitável baixo-relevo da Última Ceia – que mais o aproxima do retábulo do Santíssimo Sacramento de Montemor-o-Velho.

Mais a sul, também de inegável qualidade – embora, hoje, muito mutilado – seria o retábulo da mesma invocação, na paroquial da Redinha (Vol. III, pp. 524-529). Numa estruturação semelhante aos dois anteriores, e muito corretamente adequado ao traçado geométrico, são ainda bem identificáveis as suas melhores características escultóricas e compositivas, claramente distintas de outras obras naquela proximidade, como seja o caso dos singelos retábulos da igreja de Nossa Senhora das Neves, em Abiúl (Vol. III, pp. 534-541).

Como decorriam, e porque motivos, as itinerâncias destes homens, ou em que contextos assimilariam os seus conhecimentos, só muito conjeturalmente se pode prever, muito embora, necessariamente, estabelecendo ligações aos maiores centros e importantes estaleiros daquela época, como os de Tomar ou da Batalha²⁰². Mas à medida que progredimos para sul, de imediato se sente uma inequívoca mudança, começando a rarear os retábulos pétreos, e a tornarem-se mais presentes os portais – nas suas mais elaboradas compo-

202 DIAS, Pedro, 1995 b) e 2003; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005.

sições, assumindo-se como verdadeiros *locais de passagem*, de *transsumpção*²⁰³, e de revelação: *acessos* do espaço profano ao espaço do divino.

Exemplos notáveis, neste aspeto também, são os portais das Misericórdia de Abrantes e do Sardoal (Vol. III, pp. 486-489; e 590-595, respetivamente), com graciosas mas mais complexas composições transmutando-se em verdadeiras organizações retabulares, às quais não faltam as inequívocas representações que asseguram *guarda e salvação* a todos os que por aquele *limiar* passarem. Muito interessante é verificarmos que ambas as estruturas se encontram em estrito cumprimento de dois bem diferenciados traçados geométricos reguladores, mais uma vez asseverando a sua transversal e concomitante aplicação por indivíduos inteirados de uma ou outra metodologia em locais situados em grande proximidade.

Ocupando lugares geográficos e cronológicos bem distintos, encontram-se os portais da paroquial de Caminha (Vol. III, pp. 28-39) – não os podíamos olvidar – já imbuídos de uma linguagem *ao romano*²⁰⁴ (ainda que tímida e neofitamente interpretada), e portadores de uma escorada metodologia geométrica que neles vemos aplicados pelos seus executores, evidenciando uma harmoniosa estruturação das suas organizações compositivas. Embora não nos tenha sido possível efetuar a análise geométrica do portal sul, obra das mesmas mãos, necessariamente encontraria este os mesmos pressupostos geométricos que presidiram à ideação do portal axial. Este último, na sua totalidade correspondendo a um dos *marcos* referidos por Alberti²⁰⁵, um Retângulo Sesquiáltero, faz uso integral daquele *inerente* traçado geométrico, perante o qual todos os elementos são dispostos em equilibrada harmonia.

Na região mondegua, para além da magnífica Porta Especiosa e da Porta de Santa Clara (às quais, em local apropriado, concedemos mais alargada apreciação), ou do muito interessante portal de Santo Tomás (do qual, como foi dito, não nos foi possível efetuar a

203 *Transsumptio* – termo encontrado em Nicolau de Cusa e que se apresenta mais rico que o termo português *transposição*. Tal como vem referido em nota na obra Douta Ignorância, é “um conceito que corresponde, em certo sentido, ao alemão *Aufhebung*, que nem a palavra *superação* nem a palavra *transposição* traduzem plenamente” (CUSA, Nicolau de, Ed. 2008, nota 52, p. 41).

204 DIAS, Pedro, 1982 e 1988; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 1995; MOREIRA, Rafael, 1995; PEREIRA, Paulo, 2011 a), pp. 253-255.

205 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro IX, Cap. V e VI.

respetiva análise geométrica (Vol. III, pp. 190-193)), ou do portal da Majestade (Vol. III, pp. 152-155) – o qual resulta hoje, como se sabe, de várias intervenções²⁰⁶ – identificámos no portal da paroquial de Penacova (Vol. III, pp. 194-197) um excelente exemplar na correta adequação de uma organização compositiva a um regular traçado geométrico. Ainda assim, no interior da igreja, mesmo que algumas das obras aí presentes exibam, também, interessantes adequações a outros traçados geométricos – algumas revelando, mesmo, muito interessantes composições – e simultaneamente identificando diferentes mementos de intervenção, afiguram-se-nos resultarem de oficiais menos esclarecidos.

Neste sentido, igualmente assinalável, em região bem distinta, agora próximo de Lisboa, é o arco triunfal da Capela dos Ataíde, no interior da igreja do convento de Santo António da Castanheira, na proximidade de Vila Franca de Xira (Vol. III, pp. 642-647). A adequação ao traçado é rigorosa, como o é, igualmente, a global conceção da obra – no cumprimento das prescrições tratadísticas, ou da citação dos sintagmas de cariz clássico *ao romano*, ou do esmero escultórico que se concedeu ao tratamento de todas as superfícies. Após o terramoto de 1755, infelizmente, poucas obras restaram nesta região.

Menos ornamentadas e melhor valorizando o purismo das linhas arquitetónicas são a maior parte das obras que sob esta linha encontrámos, a grande generalidade, já pertencentes à comarca do Alentejo, com um grande número realizadas em torno do grande epicentro cultural que Évora foi, ao tempo, beneficiando da presença da corte e do erudito escol de intelectuais e artistas que em torno dela gravitava.

Com a data de 1529 inscrita numa cartela, o arco da capela de Nossa Senhora da Piedade (ou do Esporão) (Vol. III, pp. 650-655), não é, ainda, um exemplo do que acima referimos, constituindo um caso muito específico de uma obra de transição, mas não sem uma interessante adequação da composição ao traçado regulador. Cumprindo um *marco* equivalente a um *duplo quadrado*, esta maior dimensão vertical dever-se-á à sua adequação à global estrutura da Sé. Algo túrgidas e espessas as suas formas decorativas, ou mesmo rudes as modelações dos bustos dos *tondi*, esta obra exhibe claras afinidades *tipológica* com o arco triunfal da capela de D. Fradique de Portugal, na relativamente próxima igreja do convento de São Francisco, em Estremoz (Vol. III, pp. 650-655). Esta,

206 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2001 e 2002.

edificada cerca de seis anos mais tarde, segue de forma estrita o traçado decorrente da divisão interna de um Retângulo $\sqrt{3}$, o qual deliberadamente se elegeu para aquela obra e local específico. Com idênticas afinidades com o portal sul de Caminha – ainda que exibindo algumas diferenças, nomeadamente, na relação eurítmica concedida a cada um dos elementos constituintes (pilastras, entablamento, platibanda, arquivolta e pés-direitos) – são mais semelhantes estes dois arcos triunfais alentejanos, partilhando maior número de analogias e proximidades compositivas. De modo idêntico, podemos dizê-los mais afins, também, pela representação e tímido tratamento formal dos elementos decorativos, ou na *rústica fisionomia* dos bustos dos *tondi*.

Nesta comarca, outras obras encontrámos em sempre correta adequação aos respetivos traçados geométricos referidos. Sob o arco cronológico que agora nos ocupa, embora um pouco mais avançadas no tempo do que estas últimas, como dissemos, na grande generalidade todas se veem imbuídas de um discurso já pertencente a uma *nova cultura arquitetónica* – isto é, de acentuado pendor *classicista*, baseada numa sólida e *culta* leitura da tratadística²⁰⁷ – e evidenciando o uso de uma gramática decorativa mais depurada. Neste contexto, vários exemplos podem ser referidos, entre os quais, o portal da sacristia da igreja do Espírito Santo, em Évora (Vol. III, pp. 672-675), relacionada com a mestria de Nicolau Chanterene e proveniente da capela sepulcral dos condes do Prado²⁰⁸; o portal da igreja do convento do Espinheiro (Vol. III, pp. 694-697); o portal da igreja do convento das Chagas, em Vila Viçosa (Vol. III, pp. 705-705); o portal da paroquial de Arronches (Vol. III, pp. 718-723); ou mesmo os mais simplificados portais da igreja do convento das domínicas, em Elvas (Vol. III, pp. 736-739), ou o da igreja da Luz, em Arronches (Vol. III, pp. 724-727).

Menos *eruditos* – ou versados na gramática *clássica* – mas plenamente inteirados dos processos geométricos de divisão interna que concede a estes artistas a tão almejada harmonia, e aos quais se prestou uma premeditada seleção de *marcos* específicos como o Retângulo de Ouro (Φ) ou o Retângulo $\sqrt{2}$, bem como o objetivo recurso aos seus *inerentes* traçados internos como auxiliares de composição, temos igualmente os casos de

207 PEREIRA, Paulo, 2011 b), p. 556 e ss.

208 GRILO, Fernando, 2000, pp. 1059-1061.

ambos os portais da igreja do Espírito Santo, em Cabeço de Vide (Vol. III, pp. 736-739); ou o portal da igreja do Espírito Santo, em Marvão (Vol. III, pp. 740-745), este último, cumprindo uma estrita adequação ao traçado regulador. De facto, quase todos estes últimos, como dissemos, exibindo organizações compositivas quase sempre muito corretamente adequadas aos respetivos traçados geométricos, podemos dizê-los já ocupar o próximo sector.

3.3 – Ciência na Arte

“Eu, que aprendi muito com a experiência destas coisas, recordo como é difícil levar a bom termo uma obra em que a utilidade de cada uma das partes vá a par com o decoro e a elegância, isto é, que tenha não só aquilo que merece louvor, mas também requintada variedade das mesmas partes, como é aquela que é determinada pela ordem e concinidade das proporções. Grande feito, sem dúvida!”²⁰⁹

Iniciando com as palavras de Alberti que tão adequadamente referem a mestria edificatória, neste subcapítulo dedicámos uma completa análise a um conjunto de obras que claramente demonstram uma óbvia competência escultórica por parte dos seus autores, sempre aliada e solidamente escorada, como veremos, no integral e profícuo domínio da geometria.

Apresentaremos agora, a análise de um conjunto de obras nas quais foi possível identificar o emprego de complexos e mais eruditos métodos geométricos de divisão interna dos retângulos, aplicados como auxiliares prévios das respetivas organizações compositivas, assim como no desdobramento e relações proporcionais entre o *todo* e as múltiplas *partes* que constituem os vários elementos compositivos. Na sua grande maioria, é claramente identificável o adequado emprego da tratadística coeva. O cruzamento destes elementos permitir-nos-á abordar, eventualmente, sob uma outra perspetiva, algumas questões de

209 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro II, Cap. I, p. 190.

ordem estilística e compositiva, relacionando novos dados que poderão auxiliar futuras investigações em torno de obras, e respectivos escultores, cujas autorias não se encontram devidamente documentadas e esclarecidas.

Importa, no entanto, começar por referir um restante conjunto de obras de excelência, cujo concomitante estudo nos conduziu às cerca de vinte que só posteriormente abordaremos.

De inequívoco e já muito referenciado interesse, é o caso do relevo da frontaria da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Velho (Vol. III, pp. 328-331), composição re-tabular relativamente simples, e exibindo uma integral e muito correta adequação ao traçado geométrico, o qual decorre da *divisão harmónica* de um *marco* tão específico como o Retângulo de Ouro (Φ) – resultado de uma prévia e bem refletida seleção prévia. Compondo a muito *piadosa* e reverenciada representação da *Senhora do Manto*, que abriga um conjunto de devotas personagens (clero e nobreza, como à época era comum), o *episódio* é revelado para veneração dos fiéis, representado no interior de um templo clássico em correta e eloquente citação da tratadística. Todos os elementos compositivos, *estruturais* e figurativos, encontram uma notável adequação às principais linhas de força de um traçado, previamente eleito pelo artista, porquanto este lhe revele, intrínseca, uma trama geométrica gerada em *divina proporção*.

Importa referir, “a linha de consanguinidade”²¹⁰ que se tem proposto entre esta representação e outras congêneres, tais como a da capela da Varziela (a que mais adiante nos referiremos detalhadamente), ou a que se encontra no retábulo da mesma invocação, hoje no Museu Nacional Machado de Castro, proveniente da antiga Misericórdia de Coimbra²¹¹, ou com a do retábulo da Misericórdia da paroquial de Cantanhede, a que anteriormente nos referimos – e na qual verificámos a existência de um traçado regulador diferente deste agora mencionado.

Uma outra interessante obra recorrendo a um destes mais notáveis retângulos, é o retábulo de Santa Clara, hoje no Museu Nacional Machado de Castro (Vol. III, pp. 178-181), para o qual se elegeu como, *marco* prévio, o Retângulo $\sqrt{3}$, e se fez uso integral do seu *inerente* traçado, utilizado como *modelo* geométrico estruturante daquela composi-

210 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 554 e ss.

211 Retábulo que não incluímos neste estudo, como dissemos, por não se encontrar completo.

ção retabular. Organizado em dois registos e três corpos, se no registo inferior podemos dizer existir uma segmentação efetiva dos espaços de representação, no registo superior, ainda que dois balaústres tenham servido de necessário suporte estrutural, o artista soube deles tirar partido, integrando-os como elementos estruturais do *edificio* em que decorre a acção. Compondo um interessante *continuum espacial* de acentuada tendência renascentista, compelido a representar todas as personagens participantes do episódio do *Pentecostes* – satisfazendo as necessidades de uma escolha que refletiria a vontade do comitente – recorreu aos espaços de representação dos corpos laterais e aí colocou as figuras de alguns dos apóstolos. Num processo de correta adequação da composição ao traçado regulador, as linhas de divisão *harmónica* do Retângulo $\sqrt{3}$ foram seguidas para organização da estrutura retabular, assim como para organização e disposição das várias imagens, tanto as icónicas como as do episódio narrativo.

Caso análogo deste tipo de correspondência é o do retábulo da Deposição, originalmente concebido para a demolida igreja de Santa Cruz de Redondos, e hoje na igreja de São Pedro, em Buarcos (Vol. III, pp. 432-435). Correspondendo a um Retângulo Sesquiáltero – um dos *marcos* referidos por Alberti, como acima assinalámos – é este, também, um dos casos em que vemos a composição adequada ao conjunto de linhas resultante da sua *inerente* divisão interna. Embora, por vezes, referido como uma obra *atribuível* a João de Ruão²¹², autoria que é igualmente contestada²¹³, se a preferência de um escultor pela utilização de determinados traçados reguladores (ou pelo uso exclusivo dos mesmos, em obras que lhe são comprovadamente atribuíveis), puder ser indiciador de uma determinada autoria, este deverá este ser um caso devidamente revisto, pois nunca nas obras documentalmente atribuídas a Ruão, identificámos um tal traçado regulador. Pelo contrário, nessas obras constantemente verificámos que este escultor, exibindo um outro nível de competências geométricas, sistematicamente recorre a metodologias mais eruditas da geometria plana.

O retábulo do Santíssimo Sacramento da igreja de Santiago, em Soure (Vol. III, pp. 454-459), ainda que não exiba, como *marco* que inscreve a obra, nenhum dos retângulos

212 BORGES, Nelson Correia, 1980, pp. 66-68; e 1981, p. 40; GONÇALVES, Carla Alexandra, 1998 e 2005.

213 Cf. MATOS, Teresa da Cunha, 1996.

preferencialmente utilizados por alguns artistas renascentistas (em nosso entender, neste caso, por necessária adequação e total aproveitamento do espaço disponível para implementação da obra), igualmente revela uma muito adequada *observação* do traçado regulador. Referido como compositivamente afim do retábulo do Sacramento em Cantanhede²¹⁴ (obra que, adiante, analisamos em detalhe), neste de Soure foi empregue, como auxiliar prévia de composição, uma metodologia que igualmente permite estabelecer, ou determinar, as divisões internas de um dado retângulo em *estrema e média razão*. Semelhantes os métodos e os respetivos traçados, como noutro lugar explanámos, ambos resultam de metodologias que necessitam de uma mais profunda aprendizagem envolvendo conceitos de matriz euclidiana, diferenciada de outros mais *empíricos* e evidentes – ou de mais rápida apreensão – e facilmente discerníveis.

Uma tal metodologia – que não é, de todo, nem imediata, nem espontaneamente alcançável – pudemos igualmente verificar efetiva e eficazmente aplicada na génese composicional da capela da Piedade, na igreja de São Francisco, em Leiria (Vol. III, pp. 550-557). A capela, com muito reduzida profundidade, igualmente incorpora um pequeno retábulo de estrutura singular e sem correspondência na tratadística. A sua organização, contudo, denuncia um executante versado e bem fundamentado nos princípios da geometria plana, num processo que se identifica mais evoluído e perspicaz do que outras obras que naquele lugar pudemos analisar. Ao estudarmos a capela como se de um debuxo se tratasse – isto é, anulando a [já exígua] profundidade entre o arco e retábulo concebido na respetiva parede fundeira – verificámos, como noutros casos, o gizamento único do conjunto, baseado no traçado geométrico *inerente* ao Retângulo de Ouro (Φ) que lhe serviu de *marco*. Embora o arco se veja depuradamente simplificado, evidenciando já a valorização formal e o purismo das linhas arquitetónicas em detrimento da decoração; e que o retábulo, algo *singelo*, embora igualmente revelando linhas estéticas que na viragem do século tendiam a instituir-se – o conjunto no seu todo, e em ínfimos pormenores, cumpre uma estrita adequação ao traçado geométrico.

Casos muito peculiares são os retábulos de *devoção privada* – relativamente poucos os que chegaram até nós – e, em nosso entender, revelando o caráter mais erudito e culto dos

214 DIAS, Pedro, 2003, p. 141; e GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 456, 457 e 548.

seus encomendadores, pois resultam de uma cultura de forte sabor clássico que encontrará as suas reminiscências, como dissemos, nos *lararia* romanos²¹⁵, talvez resultando de uma transposição coetânea do *gosto* [e cultura] *ao antigo*, escorado nos ideais clássicos que em alguns meios mais eruditos, também entre nós, foram cultivados²¹⁶.

Um dos mais referidos, de indubitável elegância e esculpido em mármore de Estremoz, é o delicado retábulo da invocação *da Virgem com o Menino*, atualmente recolhido ao Museu de Évora, e mais conhecido pelo nome dos seus encomendadores, *os Condes de Sortelha* (Vol. III, pp. 688-693). Proveniente da *Casa de Sertório* – talvez por encomenda do tão distinto cavaleiro D. Luís da Silveira, ou do seu herdeiro no título e no cargo, D. Diogo – o retábulo foi originalmente concebido para uma exedra remanescente naquele palácio (edificado sobre as antigas termas romanas naquela cidade), sendo habitual e unanimemente relacionada com a mestria de Nicolau Chanterene²¹⁷.

Embora tenhamos detetado, subjacente à sua composição, um traçado geométrico que decorre da *Secção Áurea* dos lados do *marco*, este foi um dado absolutamente novo para nós, posto que em toda a anterior obra retabular de Chanterene, encontrámos um sempre constante traçado geométrico regulador na génese das suas composições, bem distinto deste agora aqui aferido²¹⁸. Esse traçado (que então denominámos *Armadura NC* – atendendo às iniciais do escultor – e apenas por uma questão de identificação), como atrás referimos, decorre de um método *ancestral* de agrimensura, já empregue entre os egípcios para *equitativa* divisão de terrenos, consistindo numa sucessiva divisão de um dado *marco* a partir das suas diagonais²¹⁹. Charles Bouleau – e Luís Casimiro, no seu seguimento – chamou-lhe *armadura* de um retângulo, tendo nós visto que aquela, recorrentemente empregue por Chanterene, não é senão um *desenvolvimento* da segunda versão [ou conjunto de linhas possíveis decorrente daquela metodologia] identificada por aqueles

215 Cf. Parte I, 1.2, pp. 77-78.

216 MOREIRA, Rafael, 1991.

217 DIAS, Pedro, 1996 e 1999; ESPANCA, Túlio, 1996; GRILO, Fernando, 2000; MOREIRA, Rafael, 1991.

218 Cf. HENRIQUES, Francisco, 2006 – Os três (de quatro) retábulos do claustro do Silêncio, em Santa Cruz de Coimbra; o retábulo de São Marcos, na igreja do antigo mosteiro com o mesmo nome, em São Silvestre; o retábulo de São Pedro, na Sé Velha de Coimbra; e o retábulo da Pena, em Sintra; e, também, o portal axial do mosteiro do de Santa Maria de Belém.

219 Cf. Parte I, 1.1, pp. 60-63.

autores²²⁰. Todavia, no conjunto de obras, no Museu de Évora, que ao insigne *imaginário real* são atribuídas, outros traçados viemos encontrar. Uma justificação possível, em nosso entender, é o seu inequívoco contacto com a produção livreira em terras espanholas, assim como com outros dos mais importantes escultores seus conterrâneos aí a laborar, tudo isto quando, após a sua saída de Coimbra para Sintra, se dirigiu a Saragoça para encomendar o alabastro com que edificará o sumptuoso retábulo da Pena, e no qual deixaria já, indubitáveis traços de novos saberes adquiridos²²¹.

Voltando aos retábulos de *devoção privada* – dos quais este de Évora, do ponto de vista geométrico, é o mais simples (talvez devido à adaptação do escultor à nova metodologia); e o de São Silvestre, no Museu Nacional Machado de Castro, é o mais excelso expoente (ao qual, seguidamente, dedicamos detalhada análise) – existem, também, em Lisboa, no Museu Nacional de Arte Antiga, dois magníficos exemplares: o retábulo da Paixão de Cristo, dito *da oficina de Malines*, e o retábulo da Virgem com o Menino (Vol. III, pp. 626-631; e 632-637, respetivamente).

Ainda relativamente incertas as suas proveniências²²², o primeiro, relacionado com a característica produção escultórica do Brabante (como ao tempo era conhecida a região), compõe um exímio trabalho escultórico de delicadíssima minúcia, povoado de múltiplas figuras pormenorizadamente detalhadas – nas poses, nas fisionomias, nas indumentárias, nas armaduras, nos adereços – com toda a composição em notável adequação e concórdância com o traçado geométrico, revelando a evidente preocupação do artista em *harmonizar*, num todo, a estrutura retabular e episódios narrativos sob a sua *áurea* organização.

O retábulo da Virgem com o Menino, talhado em pedra de Ançã e com data de execução situada em meados do século, evidencia algumas características formais que o poderão situar no aro das produções de Nicolau Chanterene. Ainda que neste caso, tal como no retábulo de Évora, tenhamos identificado a existência de um traçado regulador que não corresponde àquele habitualmente empregue pelo mestre até cerca de 1534 (data em que terminou a obra de Sintra), o escorçamento a que foi sujeita toda a estrutura, característica

220 HENRIQUES, Francisco, 2006, p. 31 e ss.

221 DIAS, Pedro, 1987 b); 1986; 1999; GRILO Fernando, 2000; HENRIQUES, Francisco, 2006.

222 CARVALHO, Maria João Vilhena de, 1999.

muito peculiar e evidente em todas as obras retabulares do imaginário por nós analisadas no nosso anterior estudo, e que só em casos muito esporádicos vimos empregue noutras estruturas (cujas autorias não se encontram, ainda, devidamente comprovadas), conduz-nos a assim o avaliar.

De facto, são muito poucas as obras de tipologia retabular a evidenciar uma tal característica: para além destas obras anteriores de Nicolau Chanterene, referimos o cenotáfio de D. Afonso de Portugal (que adiante trataremos), e o já referido retábulo dos condes de Sortelha (ambos no Museu de Évora, e a este escultor atribuídos); o portal da igreja de Santa Maria Madalena (também, mais adiante tratado, e ainda sem atribuição claramente definida²²³); o portal da paroquial de Arronches (documentalmente atribuído a Francisco Lorete)²²⁴, o portal de São Domingos, hoje no cemitério municipal de Évora (também de Chanterene) (nestes dois últimos, sem que se assista ao mesmo arrojo das distorções daquele anterior); ou o retábulo de São Miguel Arcanjo, na coleção do Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra (obra a que igualmente concedemos mais espaço, adiante nesta análise).

Por outro lado, noutras obras que a este autor têm sido atribuídas – o túmulo de D. Álvaro da Costa (no Museu de Évora); ou o de D. Francisco de Melo (na igreja dos Loios, em Évora); ou mesmo o túmulo de D. Jorge de Melo, em Portalegre (embora, neste caso, não seja unânime o parecer relativo à atribuição autoral) – não é visível essa propositada distorção dos vários elementos estruturais que, às anteriores, concede ilusória monumentalidade por via da referida *distorção*.

Estas estruturas, frequentemente referidas como *perspetivadas*²²⁵ – dado o parcial es-corçamento de alguns dos seus elementos de suporte (pés-direitos, pedestais, e projeturas do entablamento, mormente) – resultam de uma arguta interpretação das metodologias representativas do pintor, desenhador e gravador, aplicadas ao processo ideo-construtivo do arquiteto – “intercambiáveis”, como disse Rafael Moreira²²⁶ – desta forma conferindo

223 Reynaldo dos Santos já o relacionou com a mestria de Chanterene, Cf. SANTOS, Reynaldo dos, 1970.

224 FLOR, Pedro, 2004.

225 BRANCO, Manuel, 1990. DIAS, Pedro, 1987 e 1996; GRILO, Fernando, 2000; MOREIRA, Rafael, 1991.

226 MOREIRA, Rafael, 1991, p. 315.

acentuada monumentalidade às suas estruturas. Por via desta ilusória ampliação visual do conjunto, permite-se, ainda, expor à fruição visual do observador localizado em posição frontal, áreas de superfície escultórica que, de outra forma, não encontrariam devida legibilidade e escrutínio visual.

Os túmulos de D. Francisco de Melo, na igreja de São João Evangelista (Vol. III, pp. 660-665), e o de D. Álvaro da Costa, hoje no Museu de Évora (Vol. III, pp. 682-687), são obras plenamente imbuídas de uma linguagem verdadeiramente *clássica*, nos quais, como se disse, não se assiste a qualquer propositada *distorção* formal dos seus elementos estruturais. Do ponto de vista geométrico – o qual certamente agradaria ao eminente encomendador daquele primeiro túmulo²²⁷, e para o qual foi eleito, como *marco* da obra, um tão significativo Retângulo $\sqrt{\Phi}$ – pode ver-se a respetiva organização compositiva corretamente adequada à *inerente* divisão *harmónica*, e nela privilegiados os pontos de maior importância e confluência do traçado. Fator relevante, e que claramente o distingue do túmulo de D. Álvaro da Costa, é a absoluta ausência de decoração – excetuando-se os *tondi*, cuja presença não deverá ser interpretada como elemento decorativo – numa inequívoca valorização da *matemática* e mais *abstrata* sobriedade das linhas e volumes arquitetónicos.

Já com o túmulo de D. Álvaro da Costa – provedor da Misericórdia de Lisboa e armeiro-mor de D. Manuel – estrutura concebida para a capela-mor do convento dominicano do Paraíso em 1535, vendo-se o comitente necessariamente satisfeito com os “resultados alcançados na decoração [das pilastras] do refeitório conventual, (...) amplia a sua encomenda e encarrega-o [Nicolau Chanterene] da concepção escultórica do seu túmulo”²²⁸. Ainda que escorada nos mesmos correctos sintagmas da gramática arquitetónica clássica, claramente fundamentado na tratadística e “nos preceitos dessa nova cultura”²²⁹, vê o túmulo que encomenda dotado de uma muito elegante decoração de delicados grotescos

227 Sobre o pensamento *aristotélico* do erudito *esteta do renascimento*, matemático, filósofo e teólogo “muito do agrado do rei D. João III”, CF. MOREIRA, Rafael, 1991, pp. 198-210.

228 GRILO, Fernando, 2013, p. 279. Sobre o comitente, o escultor, a encomenda e a realização da obra, ver também, do mesmo autor, 2000, pp. 984-1010.

229 PEREIRA, Paulo, 2011 b), pp. 556 e ss.

ao romano, com enrolamentos zoo e fitomórficos. Torna-se bem evidente, nesta obra, portanto, a diferença de gosto dos encomendadores, com obras sepulcrais edificadas em datas tão próximas e exibindo estas consideráveis diferenças²³⁰. Teria, D. Álvaro da Costa, homem de grande nível cultural e verdadeiro apreciador de arte e literatura²³¹, deixado esta decisão ao inteiro cuidado do artista? Teria, D. Francisco de Melo, uma tão arreigada cultura clássica e formação humanista²³², que o terá conduzido a abolir toda a decoração do seu próprio túmulo e a desligar-se do *superfluo*? Se ambas são obras do mesmo artista, e se em ambas lhe foi concedida integral liberdade criativa e interventiva, como devemos interpretar esta diferenciação? Ou pertencerão a diferentes criadores? Um já profundamente clássico, e o outro, *verdadeiro arauto* do Renascimento.

Sem que o escultor tenha previsto a escolha prévia de um *marco* específico para a génese desta última estrutura, também do ponto de vista da adequação compositiva ao traçado geométrico (que melhor justifica a presente composição da estrutura tumular), não se assiste ao seu correcto cumprimento. Sendo este traçado distinto daquele inicialmente empregue por Nicolau Chanterene, tal como sugerimos para o retábulo dos condes de Sortelha, poderá igualmente revelar alguma insegurança na sua aplicação; ou como nos refere Fernando Grilo, denunciar alguma incongruência e incorreção da atual disposição – a qual resulta de uma remontagem no Museu e, como tal, “da necessária adequação ao espaço disponível no pé direito da sala onde se encontra”. Ainda que o frontão atual, como bem refere o mesmo autor, não encontre “a métrica correcta, que mestre Nicolau não podia desconhecer”²³³, tal como em diversos casos deste estudo pudemos analisar, é bem patente, numa série de outras obras, a idêntica adequação da largura dos frontões ao vão demarcado pelos acrotérios que se encontram na prumada de pilastras e/ou colunas de túmulos, portais e arcos triunfais em território nacional, sendo mesmo um caso evidente, o portal do mesmo convento de São Domingos, obra do mesmo mestre e com data posterior²³⁴, hoje no cemitério da cidade (Vol. III, pp. 702-705).

230 O sepulcro do douto humanista eborense, de 1536. Cf. PEREIRA, Gabriel, 1947, p. 91.

231 GRILO, Fernando, 2013.

232 MOREIRA, Rafael, 1991.

233 GRILO, Fernando, 2013, pp. 287-288.

234 Em diferentes lugares, podem ver-se gravadas as datas de 1536 e 1537.

Aos portais da igreja do convento das Chagas, em Vila Viçosa (Vol. III, pp. 702-705), e da paroquial de Arronches (Vol. III, pp. 718-723), com evidentes afinidades estilísticas com o portal da igreja da Madalena, em Olivença, porque a este dedicaremos mais espaço neste texto, e com aqueles, constantemente, estabelecemos comparações, conceder-lhes-emos uma análise conjunta.

Mais a sul, na comarca do Algarve, existem dois interessantes portais que partilham evidentes afinidades estilísticas e compositivas: os portais da Misericórdia de Tavira (Vol. III, pp. 750-757), e o da paroquial de Moncarapacho (Vol. III, pp. 762-769). Atribuídos ao escultor André Pilarte²³⁵, e constituindo duas obras de peculiar tipologia – diferenciando-se dos demais em território nacional – compõem um arco de larga arquivolta flanqueado por pilastras, ao qual se sobrepõe uma platibanda correndo entre os capiteis, e só então, esta, sobrepujada pelo entablamento. Semelhantes, de facto, nesta sua algo exclusiva organização compositiva, veem-se idealizados segundo um mesmo *marco*, um Duplo Quadrado – um dos *marcos* igualmente referidos por Alberti – verificando-se mesmo, que o artista aplicou a ambos o mesmo método de divisão interna como auxiliar *prévio* de composição, para tal empregando quase exatamente as mesmas linhas e pontos do traçado para disposição e organização dos mesmos elementos de uma e outra composição.

3.3.1 – O PORTAL DA IGREJA DE ATALAIA

Contextualização

No imprescindível e notável estudo que dedica a esta igreja²³⁶, o ilustre professor da Universidade de Coimbra Pe. António Nogueira Gonçalves assevera nada ter encontrado “que indicasse terem-na os estudiosos de Coimbra (...) relacionado ponderadamente com o Renascimento da sua cidade até à publicação do nº 24 do Boletim dos Edifícios e Monumentos Nacionais”. Neste documento, datado de junho de 1941, é publicada uma

235 CORREIA, José Eduardo Horta, 1987 e 2010.

236 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, pp. 115 a 170.

recensão de Vergílio Correia, pela primeira vez relacionando esta igreja com a bem conhecida capela da Varziela nas imediações de Cantanhede. Perante “flagrantes” “afinidades de estilo”, refere o autor que o escudo heráldico esculpido ao centro dos frisos de ambos os entablamentos – do portal desta igreja, e do retábulo da Senhora da Misericórdia, na capela da Varziela – e as datas de 1528, inscrita numa das pilastras do arco triunfal desta igreja, e a de 1532, na lápide tumular de D. Jorge de Meneses naquela capela, lhe terão fornecido as indicações conclusivas sobre o seu encomendador. Se a sua contribuição “não resolve” o enigma que pesava em torno da autoria daquela “joiazinha da Renascença”²³⁷, deixou, no entanto, definitivamente esclarecida a ligação entre ambas as obras e a *Casa* dos senhores de Cantanhede.

De facto, tudo indica que a capela de Nossa Senhora da Misericórdia da Varziela terá sido construída por volta de 1530, e mandada erigir por D. Jorge de Meneses, senhor de Cantanhede, filho primogénito de D. Pedro de Meneses e, por isso, herdeiro dos seus senhorios²³⁸. A família é uma das “mais antigas e ilustres” da Península Ibérica²³⁹, remontando a D. Martinho de Meneses, o filho de D. Gonçalo Tello de Meneses (conde de Neiva e senhor de Faria, e irmão da rainha D. Leonor Teles) e de D. Maria Afonso de Albuquerque²⁴⁰. Por incontestado apoio e fidelidade a D. João I, por carta régia de 1392 foi-lhe concedido o senhorio de Cantanhede²⁴¹. Sucede a D. Martinho o seu filho, D. Fernando de Meneses, a este sucedendo D. João de Meneses, e a este último D. Pedro, que será feito conde em 1479 por D. Afonso V, dada a sua ilustre distinção na batalha do Toro²⁴². Um pouco mais tarde, D. Pedro verá ainda os seus senhorios alargados à Atalaia, Tancos e Ericeira, por ligação à Casa dos Melos²⁴³. Do primeiro casamento de D. Pedro, com D. Leonor de Castro, nasceria D. Jorge, com senhorio confirmado por carta régia de D. João III em 27 de abril de 1527.

Se o templo de Atalaia terá sido “fundado, ou (...) renovado” por D. Jorge de Meneses

237 Ibidem.

238 DESTERRO, Maria Teresa, 2001.

239 Ibidem, p. 6.

240 FREIRE, Anselmo Braamcamp, 1921.

241 Ibidem.

242 SOUSA, António Caetano de, 1953.

243 AA. VV., 1960, Vol. II.

também não ficou esclarecido, e perante a lacuna documental, António Nogueira Gonçalves procurou identificar os mestres que se poderão ter ocupado da edificação daquela igreja, para tal procurando afinidades arquitetónicas e estilísticas entre várias edificações deste período em território nacional²⁴⁴. Na sua análise o autor procura relacionar o traçado da abóbada e, também, de uma série de outros elementos tectónicos desta igreja, com idênticos elementos e aspetos construtivos das igrejas de Góis, de São Marcos, de Ega, de Trofa do Vouga, da sacristia dos Jerónimos, do coro alto de Santa Cruz, ou de São Paulo de Frades²⁴⁵. A partir destas obras, algumas delas bem documentadas e os seus mestres nelas identificados, relacionando semelhanças e diferenças entre si, encontra nestes lugares – e na igreja que aqui tratamos – uma relação de trabalho entre os irmãos Castilho e João de Ruão, afirmando que “as últimas formas arquitectónicas góticas albergam as do primeiro Renascimento, *parecendo* que os mesmos arquitectos, escultores e decoradores andaram juntos”²⁴⁶. Baseando-se na “decoração da primeira Renascença” presente no arco cruzeiro, nos elementos remanescentes das duas estruturas retabulares colaterais a este “e, essencialmente, no portal”, irá desenvolver e fundamentar o seu parecer, sustentando que é aqui que se encontram as “ligações estilísticas” que permitem atribuir a João de Ruão a autoria destas obras e as da capela da Varziela²⁴⁷.

Mais tarde Pedro Dias fará eco desta mesma ideia, reafirmando a mestria e erudição de Ruão, “grande arquitecto, evolucionado, perfeito, conhecedor da gramática quatrocentista florentina, e também, neste campo, a do meado do séc. XV”²⁴⁸, motivos que lhe permitem identificar o estilo de Ruão com aquele do portal, e que asseveram a sua datação. De forma idêntica, Pedro Flor inclui este portal no rol de obras atribuídas ao escultor normando, relacionando-a estilisticamente com os túmulos de Góis, Trofa do Vouga, e Óbidos – nas quais, diz, a “estrutura arquitectónica é profundamente semelhante”²⁴⁹.

244 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, pp. 115 a 170.

245 Os mesmos “arcos cruzeiros, cadeias interrompidas e terceletes a formarem o tipo estrelado comum, mas completada de nervuras a desenharem um quadrifólio” e ainda o “arranque das nervuras e do traçado da curvatura das mesmas”. Ibidem, p. 116.

246 Ibidem, p. 118, o *itálico* é nosso.

247 Ibidem.

248 DIAS, Pedro, 1982, p. 434.

249 FLOR, Pedro, 2002, p. 116.

Referindo-se a este “formoso *portal-retábulo*” e perfilhando a opinião dos anteriores autores relacionando-o com o mesmo artista, Vítor Serrão afirma-o definidor de uma tipologia que Ruão “muito seguirá depois, designadamente nas receitas de grotesco muito fielmente retomadas”²⁵⁰.

No amplo e muito profícuo estudo que Carla Gonçalves recentemente dedica aos escultores de Coimbra a laborar ao longo do século XVI, e igualmente seguindo a inicial hipótese lançada por Vergílio Correia, a autora refere que este portal se constitui “como a primeira obra com *reais possibilidades de atribuição*” a João de Ruão²⁵¹, obra que logo desde aquela data nos poderá certificar sobre a mestria escultórica e arquitetónica do artista.

Análise Plástica e Iconográfica

O portal, em pedra de Ançã, é reentrante e em arco de volta perfeita, estruturado nos flancos por pilastras que suportam o entablamento horizontal, sem frontão (fig. 51). Em lugar deste, abre-se uma janela organizada também ao modo de um portal: um arco de volta perfeita é estruturado lateralmente por pilastras lisas suportando um entablamento composto por arquitrave, friso e cornija; a arquivolta e os pés-direitos são igualmente reentrantes e escorçados. No topo desta estrutura, um frontão triangular coroa o conjunto. Ladeando a janela, nos extremos do entablamento e na prumada das pilastras, estão dois acrotérios sob a forma de vasos clássicos com o fuste decorado de folhas de acanto, assentes em *plintos* de secção circular, anelados, e com perfis côncavos e convexos.

As pilastras dos flancos são aproximadas de coríntias, almofadadas, com dois nichos ocupando a sua metade superior, apenas destacando-se em alto-relevo as mísulas e os baldaquinos, estes últimos relevados já no ábaco dos capitéis. Concebem-se estes baldaquinos num arco de volta perfeita com uma inclinação a cerca de 60°, e inscrevendo uma vieira, no extradorso vendo-se sobrepujados por duas volutas encostadas a um pedestal que suporta, ao centro, um cálice de pé baixo.

250 SERRÃO, Vítor, 2002, p. 148.

251 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 410 e ss. O itálico é nosso.

Na metade inferior das pilastras, em baixo-relevo, um balaústre constituído por uma sucessão de taças e bacias sugere ser o suporte da mísula já em ressaltado. Esta é formada por uma bacia decorada de folhas de acanto, sobre a qual assenta um soco de secção hexagonal (destacando-se apenas a metade frontal), com as faces almofadadas e uma caveira alada em baixo-relevo em cada face. Nos nichos destacam-se, em alto-relevo, as imagens de São Pedro e São Paulo, à esquerda e à direita, respetivamente, avançando mais além dos espaços destes nichos. As figuras são elegantes e exibem um notável tratamento fisiológico do rosto: o semblante expressivo, mas sereno, as sobrancelhas suavemente erguidas, as maçãs do rosto ligeiramente salientes, os lábios entreabertos e os cabelos e a barba em suaves caracóis. O tratamento anatómico é bem proporcionado e igualmente bom, embora apenas visível nos braços e nos pés que se descobrem sobre os pesados mantos caindo em naturais pregueados fazendo jus ao peso do tecido. Ambas as figuras exibem os seus atributos, os gestos e atitude plasmando o empenho e interesse que colocam no Livro aberto que seguram nas mãos, com as páginas abertas revelando alguma importante passagem, e alguns dos dedos marcando outras tantas. Por trás de ambas as cabeças, está um nimbo raiado num suave relevo. (figs. 52 e 53)

As pilastras assentam em pedestais almofadados, decorados com baixos-relevos de dois bustos perfilados afrontados: à esquerda está um busto masculino muito desgastado, sendo ainda perceptível tratar-se de um cavaleiro, barbado e com o elmo cobrindo a cabeça; à direita está um busto de uma donzela, com a cabeça coberta com um toucado e cabelo pendendo na nuca apanhado numa longa melena. A donzela veste uma camisa de pé de gola suavemente frisada e, por cima, um vestido de decote retangular com mangas ameadas. (figs. 54 e 55)

Nas cantoneiras estão dois *tondi*, com laçarias serpenteando e desprendendo-se da moldura circular dos óculos cegos. Os dois bustos, de cabeças a todo o volume e o corpo suavemente desvanecendo em baixo-relevo, estão ligeiramente *treçados*²⁵² e afrontados, retratando duas vertentes de um mesmo estatuto do nobre: à esquerda está o aristocrata palaciano, senhor da lei e do poder, em idade jovem, mas ponderado, num bom tratamen-

252 “...uma proporção e igualdade que muito satisfaz e contenta (...) porque mostra parte da fronte, e parte do perfil...”, a tipologia de retrato de gosto eminentemente renascente, “aconselhada” por Francisco de Holanda, 1984, p. 23.

to formal e fisionômico, tratando-se, certamente, de um retrato. Cobre-lhe a cabeça farto cabelo em largos caracóis e, sobre uma camisa bordada e ligeiramente plissada, traja um gibão debruado com gola de pelo. À direita representa-se o cavaleiro viril e intrépido, numa mesma idade mas reportando-o ao momento mais terrível e aguerrido da batalha, barbado e com um elegante elmo na cabeça, envergando um pesado e espesso manto debruado sobre uma couraça com um florão sobre o peito (figs. 56a e 56b).

Com suaves ressaltos sobre as pilastras, o entablamento compõe-se de arquitrave de duas bandas, friso almofadado e decorado, terminando com uma cornija de várias molduras. O friso é decorado com baixos-relevos, com o escudo de armas dos Meneses envolto numa cora de folhagens segura por duas figuras antropomórficas. As suas caudas metamorfoseiam-se em sucessivos enrolamentos fitomórficos, originando corolas de flores, tochas e cornucópias com monstros alados e animais fantásticos (fig. 57).

No intercolúnio abre-se, reentrante, o arco de volta perfeita, com o intradorso e os pés-direitos escorçados, numa organização sucessiva de pilastras e balaústres. O intradorso é apainelado, com os caixotões alternando estrelas de cinco pontas e florões (fig. 58). Também a arquivolta é ligeiramente reentrante, com uma sucessão de molduras em relevo, e uma em rosário, com fusos intercalando fiadas de três pérolas. Os pés-direitos são constituídos por sequências de pilastras que, progressivamente, estreitam o vão escorçado e reentrante do arco. Sob a arquivolta, no ângulo externo, são caneladas a cerca de dois terços; no intradorso, são almofadadas e decoradas com egicrânios (com archotes em enrolamentos salientando-se das órbitas), ou com complexos candelabros abalaustrados constituídos por sucessões de elementos sobrepostos – anjos sentados em plintos suportando bacias das quais se elevam delgados fustes, com aves fantásticas em enrolamentos fitomórficos, pendurados de cartelas, e um tocheiro no topo; no ângulo, segue-se um balaústre adossado; e, por fim, uma pilastra almofadada, com um querubim à altura da imposta, e o restante campo sem decoração (fig. 59).

Análise Geométrica

Considerando as medidas de A. $750 \times L. 475$ cm, aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.578$. Por aproximação por excesso consideramos tratar-se de um Retângulo Composto VI, com $m=1.557$.

Tal como na *exposição do método* referimos, começámos por aplicar o traçado interno decorrente do retângulo específico que constitui o *marco* no qual se inscreve a obra – neste caso um *Retângulo Composto VI* formado por um Quadrado sobrepujado um retângulo $\sqrt{3}$ horizontal. Contudo, tal como na grande generalidade dos casos estudados, verificámos não ter havido uma preocupação com a escolha do marco em si, e que o traçado decorrente da divisão interna deste *Retângulo Composto* não foi nesta obra empregue como auxiliar prévio de composição. Prosseguimos, pois, com a divisão interna do *marco* observando os vários métodos, seguindo a metodologia também referida.

Evitando um excessivo alongamento do texto com a exposição das descrições de que tomámos nota e que, comparativamente, orientaram a nossa análise²⁵³, explicitamos, apenas, ter sido um dos métodos identificados nos Casos Gerais dos Retângulos, neste caso segundo a Secção Áurea dos Lados, o método geométrico de divisão interna do marco que proporcionou o traçado regulador de que o artista se auxiliou para organização da sua composição.

Analisemos os resultados encontrados (fig. 60).

Principiemos pelas linhas horizontais e verticais decorrentes das interseções de importantes linhas do traçado interno que possam ter servido no delineamento da estrutura tectónica. Assim, começamos por evidenciar a secção áurea superior do *marco*, sobre a qual toma lugar o arranque da cornija do entablamento (um dos elementos estruturais que mais significativamente marca a composição do portal), e as duas secções áureas verticais com as quais coincide a largura do vão da janela.

Resultantes de várias projeções verticais de cruzamentos importantes do traçado, podemos assinalar a largura interna entre as pilastras dos flancos, bem como as restantes marcações verticais evidenciadas pelos sucessivos escalonamentos recessivos dos pés-direitos do arco acompanhando as arquivoltas; e ainda, a largura exterior da janela à altura dos pedestais.

A chave da arquivolta mais exterior do arco, marcada pela posição da mísula, coincide exatamente sobre o centro geométrico da composição. Sobre esta mesma mediana horizontal do *marco*, e sobre uma importante confluência de linhas ortogonais do traçado (de ambas as diagonais dos retângulos *recíprocos* gerados pelas secções áureas horizontais), coincidem os centros dos *tondi* das cantoneiras.

253 Fundamentais para apresentação dos nossos resultados.

Sobre o cruzamento das diagonais das duas áreas delimitadas pela referida secção áurea horizontal (no arranque da cornija), coincidem os centros de ambos os arcos – o do portal e o da janela – cujos círculos assinalámos na imagem. Sobre a projecção horizontal destes pontos coincidem os arranques dos arcos sobre as impostas²⁵⁴.

Da mesma forma que a altura dos pedestais encontra alinhamento sobre uma projecção horizontal (sublinhada na imagem), no topo, também encontraremos o termo da arquitrave sob o friso, e a inclinação das empenas do pequeno frontão da janela²⁵⁵, assinalando ainda o alinhamento central das pilastras e respetivos elementos decorativos.

Por fim, referimos a janela no topo, que, com medidas aproximadas de 270 cm por 190 cm ($A \times L$), se inscreve num *marco* com $m = 1.421052$, ou seja, excedendo em menos de uma centésima *módulo* do *Retângulo* $\sqrt{2}$, com $m = 1.414$ (fig. 61). Com interesse, verificamos que, na sua estruturação, o arranque do entablamento é praticamente coincidente com a segmentação horizontal do *marco*, correspondente ao lado superior do quadrado que está na sua origem. Com redobrado interesse verificámos que essa mesma linha coincide com a projecção horizontal do traçado que no anterior parágrafo referimos, e cujo cruzamento com os limites verticais do marco fornece os pontos que, unidos sobre o cruzamento entre o eixo vertical e o limite superior do marco, forneceram a inclinação das impostas do frontão da janela.

Estratégias de significação

Atendendo à sua organização, e reduzindo-o “a simples formas e direcções que vemos como construtivas da sua estrutura”²⁵⁶, vemos uma ampla forma quadrangular assente no solo, sobrepujada por uma segunda forma retangular, alongada na vertical, e esta sobrepujada por um triângulo. Ao centro de ambas as formas retangulares abre-se um arco semicircular, sendo estes formados pela conjugação de um retângulo com um círculo.

254 Importa referir que em muitos dos exemplares analisados neste estudo esta concordância não se verifica.

255 Tal como pudemos referir, o artista poderá fazer uso “não só dos pontos projectados sobre os lados que entender, ou que melhor servirem a sua composição, como procederá de forma análoga com as linhas construídas no interior da superfície rectangular”. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 937.

256 ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 17.

Quando isolado o quadrado simboliza a existência terrena, a matéria e o universo criado, por oposição direta ao círculo, o qual alude ao mundo espiritual transcendente e perfeito²⁵⁷. Quando diretamente associados, com o quadrado inscrevendo a circunferência, simbolizam a relação entre o céu e a terra, a união da divindade com a humanidade, o símbolo da presença divina entre os homens²⁵⁸. Simultaneamente, esta forte imposição do arco de circunferência sobre o *retângulo*, sugere dinamismo e movimento, numa “mudança da ordem ou do nível”, traduzindo a natural aspiração humana ao transcendente universo *celeste*.

O triângulo, pela sua intrincada simbologia ligada ao número três, traduzindo-se no universo cristão na personificação da entidade divina, é *emblema*²⁵⁹ da Santíssima Trindade, simbolizando Deus Uno em três Pessoas²⁶⁰. Esta poderosa figuração na evidente triangulação que *coroa* a composição, poderá ainda tomar avultado sentido. O retângulo toma um paralelismo direto e imediato com o quaternário, assim como o triângulo com o ternário. Segundo as teorias platônicas, o primeiro relaciona-se com a materialização das ideias, e o segundo, com a ideia ela mesma, ou seja: ao alto, mais elevada, está a entidade geradora divina, da qual emana, em baixo, a materialização terrena das ideias²⁶¹.

Os vários círculos concêntricos gerados pelas arquivoltas do arco, tal como uma auréola, reforçam o caráter sagrado, transcendente e perfeito, reiterando a ideia do portal enquanto *passagem* para o espaço do divino. Este conjunto de círculos concêntricos acrescentando o retângulo do vão (analogia do mundo material e da existência terrena), simboliza a natureza terrena do homem acima da qual se encontra a essência espiritual perfeita, exprimindo a aspiração do homem para Deus, numa constante afirmação da natural vontade de ascensão espiritual. Dada a dupla presença desta configuração, esta ideia reverbera

257 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 201-204, 548-551; HANI, Jean, 1981, pp. 28-30.

258 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain: 1994, pp. 202-203; CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 992-994; HANI, Jean, 1981, pp. 28-30.

259 “O emblema é uma figura visível adoptada convencionalmente para representar uma ideia, um ser físico ou moral: a bandeira é o emblema da pátria, o louro, o da glória.”, in CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 12.

260 Ibidem, pp. 28-30.

261 Ibidem, pp. 548 e 657.

fortemente no conjunto²⁶². As estrelas e florões que ornamentam o interior da abóbada de caixotões aludem diretamente à abóbada celeste e ao seu significado de paraíso divino, reiterando vigorosamente a analogia do portal com a *caverna*.²⁶³

No que concerne à mensagem simbólica expressa pelo ornamento, comecemos pelo friso, ao centro do qual se destaca o escudo de armas dos Meneses, inscrito no que, numa primeira análise, poderia parecer uma coroa de louros sustida por duas figuras antropomórficas. Contudo, com uma série de frutos envoltos no entrançado das folhagens, deveremos ver nela uma grinalda que circunscreve o escudo como triunfal coroamento de glória, de vitória e distinção. A profusão de flores e frutos que a adorna equipara-a à cornucópia, simbolizando a “profusão gratuita dos dons divinos”²⁶⁴. Por outro lado, no universo cristológico ela acarreta acrescido simbolismo relativo ao registo espiritual e religioso, no que concerne ao ato de fidelidade e do esforço por uma vida moral exemplar de todo aquele que se empenhou em honrar o evangelho. Assim, a grinalda é aqui comparada à salvação eterna, podendo ser entendida como *coroa da vida* ou da *imortalidade*, e a sua forma circular e correspondente continuidade cíclica, à perpétua continuidade dos *dons divinos* concedidos à *Casa* de Meneses²⁶⁵.

As figuras antropomórficas que sustêm a grinalda, uma a cada lado, assemelham-se a centauros, de viris e elegantes torsos humanos, mas em alongados corpos de pássaros. As suas caudas prolongadas metamorfoseiam-se em folhagens, cujo primeiro enrolamento os *centauros* agarram com o braço oposto, num destemido e amplo gesto que o peito aberto bem exprime. Termina este primeiro enrolamento num archote do qual se salienta um dragão entre labaredas, ferozmente abocanhando o braço vigoroso do centauro que àquele é indiferente. As caudas prolongam-se em sucessivos feixes de folhagens em enrolamentos, formando aves com asas a cada lado do feixe, ou flores de elegantes corolas, intercalando monstros semelhantes a quimeras. Já nos extremos do friso e em contravolta, terminam os enrolamentos num outro tenebroso monstro de duas patas, cauda de réptil,

262 Esta simbologia ver-se-á inúmeras vezes repetidas (sobretudo em portais, arcos triunfais, túmulos e nichos) pois ela é um dos elementos principais da arquitetura coeva, não por acaso materializando esta dialética do terrestre e do celeste. Ibidem.

263 Ibidem, pp. 177-180.

264 Ibidem, p. 231.

265 Ibidem, pp. 297-298.

longo pescoço e cabeça de ave. Cada um dos monstros afronta uma pérfida e decrépita hárpia, estas destacando-se já nos campos quadrangulares das projeturas do friso sobre as colunas (fig. 62).

Os *centauros/ave* deverão assumir a sua dupla simbologia: a da força bruta aliada à bondade e ao serviço dos combates em prol de nobres causas; e, porque sendo simultaneamente aves, são servidores das relações entre o céu e a terra, seres celestiais que representam um estágio espiritual superior. Assim, eles deverão ser vistos como os emissários divinos empossados do vigor necessário à batalha das *armas* e do *espírito*, firmando sobre esta *Casa* a concedida bem-aventurança divina.

Os dragões, grifos e quimeras partilham entre si de uma mesma simbologia, a dos monstros, símbolo do mal e das tendências demoníacas, embora, concomitantemente, simbolizem o *guardião implacável*. Neste caso, eles podem representar os guardiães do *tesouro escondido*, poderosos adversários que têm de ser suplantados para que o tesouro possa ser alcançado²⁶⁶, podendo ser vistos como as dificuldades e as forças demoníacas com as quais se debate o *homem de virtude* na prossecução do bem supremo²⁶⁷.

A este jogo regular e periódico de voltas e contravoltas, ora gerando bestas, ora aves ou flores, aproximando-se da espiral, evoca a evolução de uma força, de um estado, desenvolvimento e continuidade, representando os ritmos repetidos da vida, e o caráter cíclico da evolução. Nesta representação prefigura-se essa continuidade cíclica do nascimento e da morte, e do renascimento num outro ser transformado, simbolizando a dinâmica da vida no movimento das almas, na cadeia cíclica da criação e expansão do mundo de Deus para Deus.

As hárpias, representadas como aves de rapina, com rosto de mulher e seios nus, simbolizam as partes diabólicas das energias cósmicas²⁶⁸. Em nosso entender devem aqui ser interpretadas, ou colher o mesmo significado, dos monstros, simbolizando *os guardiões do tesouro* [a imortalidade], representando os obstáculos a serem vencidos para a ele se ter acesso. De guarda à porta do templo – guardiões do tesouro – elas são, também, sinal do sagrado²⁶⁹.

266 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 272-274.

267 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994.

268 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 455-456.

269 Ibidem.

Nas faces frontais das pilastras encontramos os relevos de dois candelabros, simulando estruturas abalastradas concebidas pela sobreposição sequenciada de vasos e bacias, adornados com grinaldas, e enrolamentos fito e zoomórficos. Estes candelabros servem de suporte aos nichos das figuras de São Pedro e São Paulo, no topo encimados por baldaquinos acomodados à estrutura dos capitéis. Estas estruturas tomam aqui, objetivamente, a simbologia da coluna, enquanto *elemento de suporte* que representa o *eixo da construção*, a *ligação entre os diferentes níveis*²⁷⁰. Conferindo estabilidade e firmeza ao *edifício*, elas simbolizam a solidez e a integridade do todo que escoram e a que se associam. Símbolos da ligação entre o céu e a terra, “Árvore da vida”, ou “árvore cósmica”, são o elo de ligação entre o alto e o baixo, o humano e o divino, evocando o conhecimento da divindade pelo homem. São Pedro é fundação, o apóstolo escolhido por Cristo como alicerce da Sua Igreja; São Paulo é um dos mais importantes e influentes teólogos do cristianismo, cujos escritos dão corpo significativo ao Novo Testamento. Não só estas colunas servem de *suporte* aos *Pilares da Igreja*, como reforçam poderosamente esse mesmo significado nas suas figuras, manifestando “o poder de Deus no homem, e o poder do homem sob a influência de Deus”²⁷¹.

Os *tondi* adquirem a simbologia de Jano, o *porteiro celestial*, habitualmente representado bifronte²⁷². Como anteriormente referimos²⁷³, esta dupla figuração sob a forma de dois bustos, tem uma significação múltipla reverberando aquela de Janus: *sentinelas do limiar*; eles vigiam a *transposição*, recordando “a quem se dispunha a entrar o carácter temível do acto que se preparava para executar ao penetrar no domínio do sagrado”²⁷⁴. Perante a sua *advertência*, obrigando o *transeunte* à reflexão de si, numa linha contínua que contempla o passado e o futuro, eles evocam a profunda *evolução* entre os dois *estados*, na *passagem* do profano ao sagrado, do mundo terreno ao *espaço do divino*.

No intradorso dos pés-direitos do arco são esparsos os elementos decorativos existentes, mas não menos poderoso o seu valor simbólico. Em ambos os lados se reproduzem

270 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 211-213.

271 Ibidem p. 212.

272 DAREMBERG, Charles Victor; e SAGLIO, Edmond, 2014, pp. 609-615.

273 Em Ornamentação dos Portais, Arcos Triunfais e Túmulos, p. 106.

274 HANI, Jean, 1981, p. 77.

os mesmos motivos, compostos por um anjo sentado sobre um pedestal, suportando sobre a cabeça uma bacia, ao centro da qual se eleva o fuste delgado e delicado de um candelabro afogueado. A meio do fuste, cruza-o perpendicularmente uma haste, sobre a qual repousam duas aves fantásticas, com dois medalhões pendentes dos extremos. Acima, no campo já pertencente às impostas, está um egicrânio e, ao lado deste, já na ombreira da porta, um querubim.

Na sua organização, o primeiro motivo sugere a composição de uma *fonte* com uma *balança* em equilíbrio: o anjo constitui-se fuste e suporte da estrutura, com a cabeça servindo de apoio à bacia; ao centro desta, jorra a água em prolongado esguicho, a meio transformando-se numa balança de braços nivelados.

Os anjos são seres celestiais, intermediários entre Deus e o mundo, seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo que formam a *corte do Altíssimo*; são eles Seus ministros, mensageiros, guardiães, executores de leis, são símbolos das funções divinas, das relações de Deus com as suas criaturas²⁷⁵. Assim, deste anjo pode ser visto jorrar em *perpétuo rejuvenescimento a profusão dos dons divinos* e, na sua sequente transmutação em balança, a expressão do equilíbrio das forças naturais, do visível e do invisível, e concomitante extensão da justiça divina. No topo, a taça flamejante do candelabro amplifica e dá continuidade ao princípio da *fonte*, porquanto o fogo seja *ablusão*, símbolo de *purificação e regeneração*²⁷⁶.

Os egicrânios foram desde sempre uma representação do ritual sacrificial. O *carneiro* é uma representação cósmica da força animal, simbolizando a força ígnea que assegura a recondução do ciclo vital. Também por isso, e reiterando a mesma ideia, os archotes chamejantes que brotam das órbitas, assumem-se como símbolo de purificação no rito de passagem²⁷⁷.

Atendendo às palavras do Pseudo-Dionísio Areopagita, a imediata figura do querubim adequa-se perfeitamente a este mesmo significado, porque enquanto ser etéreo e celestial

275 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 517-590; CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 71-72 e 556; GERARD, André-Marie, 1996, pp. 1232-3; GIRARD, Marc, 1997, p. 741; LANGMUIR, Erika, 1999, p. 20; LURKER, Manfred, 1993, p. 198.

276 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 331-333.

277 Ibidem.

e *elemento da corte do Altíssimo*, ele assume a simbologia do fogo teológico purificador: “Ela [teologia] afirma, além disso, que os *tronos* são escaldantes e invoca a etimologia da palavra *serafins* para dizer que essas inteligências superiores são incandescentes (...)”²⁷⁸.

Formas arquitetônicas e elementos *decorativos*²⁷⁹ concorrem para um mesmo fim.

O portal do templo é a *porta que se abre para o Além*, limite e fronteira, o local de transposição e de acesso ao espaço reservado do sagrado. “Local fronteira” entre o espaço *terreno* e o *divino*, ele é símbolo efetivo do *lugar de passagem* entre dois estados e, abrindo-se para um mistério, assume ambos os valores dinâmico e psicológico – por um lado *indicando a passagem* e concomitantemente *convidando a transpô-la*, exortando à viagem para o domínio do sagrado²⁸⁰. O portal é o local de *acesso à revelação*, *lugar de epifania* que prefigura ambos os movimentos, ascendente e descendente, o de elevação espiritual, por acesso ao reino de Deus, e o inverso, por derramamento dos dons divinos – tão bem expresso nas posturas dos dois santos revelando a *palavra divina*. Neste contexto este portal uma verdadeira prefiguração de Cristo em alusão direta às Suas palavras: “Eu sou a porta; quem entrar por mim será salvo” (João, 10: 9).

3.3.2 – O TÚMULO DE D. DIOGO PINHEIRO

Contextualização

A igreja de Santa Maria dos Olivais (ou do Olival), em Tomar, foi fundada pela Ordem dos *Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão* na segunda metade do século XII (c. 1160), no local onde anteriormente existia um mosteiro beneditino. De traça originalmente românica, do qual permanece a porta em arco de volta perfeita, o templo beneficiou de uma profunda reforma durante reinado de D. Afonso III, adquirindo, então, a sua atual feição gótica²⁸¹. Durante o reinado de D. Manuel e de D. João III várias obras

278 AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio: 1980, p. 237. O itálico é nosso.

279 Talvez melhor chamados “relevos evocativos”.

280 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 537-539.

281 CHICÓ, Mário Tavares, 1954.

de reparação e melhoramento foram levadas a cabo, momento em que a obra que agora nos ocupa foi edificada.

Ao longo destes séculos a igreja colheu algum interesse e relevância, certamente pela sua relação direta com a Ordem do Templo, depois Ordem de Cristo, e a sua implicação nos descobrimentos, desde sempre servindo de panteão aos mestres da Ordem. A comprovar o seu prestígio existe também uma série de bulas papais, talvez a mais relevante concedendo à Ordem de Cristo o direito/dever espiritual de todas as terras encontradas pelo Reino de Portugal. Por relação direta, a esta igreja, a matriz da Ordem, são-lhe concedidas honras de Sé Catedral, tornando-se sede de jurisdição de todas as igrejas dos territórios de além-mar. Intricadamente envolto neste contexto está a figura do *doutor em ambas as leis*, D. Diogo Pinheiro, por *direito e benefício* sepultado neste mesmo lugar.

Embora seja esparsa a documentação que comprove o seu percurso, os mais importantes aspetos biográficos recentemente coligidos²⁸² indicam que terá nascido cerca de 1437, em Barcelos, filho de Pedro Esteves e Isabel Pinheiro – o casal sepultado na capela dos Pinheiros, no piso inferior da Torre dos Sinos da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães.

Só em 1471, já com cerca 34 anos de idade, D. Diogo se encontra referenciado em documentação como estudante da Universidade de Siena (numa carta que refere o seu envolvimento na morte de um outro estudante, mas da qual terá sido ilibado). Ainda no mesmo documento é referido como *reitor da igreja paroquial de São Mamede* da diocese do Porto.

Em 1473 é nomeado administrador perpétuo do mosteiro beneditino de Castro de Avelãs, e em 1478 doutora-se em ambos os direitos, na Universidade de Pisa. Em 1483, a pedido do duque de Bragança, D. Fernando II, D. Diogo será nomeado seu defensor perante as acusações do rei D. João II, questão que, após a condenação daquele, terá levado alguns autores a considerar que D. Diogo teria perdido as boas graças do monarca. Contudo, tal suposição não encontra fundamentação em todo o seu sequente percurso, desde logo começando pela sua nomeação pelo rei, logo no ano seguinte, para Desembargador do Paço com uma tença anual de 40.000 reais.

282 LARCHER, Fernando, 2003.

Em 1497, após D. Pedro Vaz Gavião ter sido nomeado bispo da Guarda por D. Manuel e, por consequência, abandonado o lugar de Vigário Geral da Vila de Tomar, D. Diogo Pinheiro será incumbido do cargo vacante, numa época de prenúncio de prosperidade, quando se anunciava já a grande expansão do Império com as partidas de Álvares Cabral e de Vasco da Gama e, por extensão, o crescimento da Ordem e da cidade.

Apesar de tudo, o Vigário não se fixará em Tomar, continuando a viver na proximidade do rei que, logo em 1499 lhe concede a comenda do mosteiro de Santa Maria do Carvoeiro, diocese de Braga, “a reter com outros mosteiros, priorados, benefícios eclesiásticos e pensões”²⁸³.

Em 1502 D. Jaime de Bragança nomeá-lo-á Prior da Colegiada de Guimarães, na qual mandará concluir a obra da Torre dos Sinos – iniciada por seu pai e que se mantinha incompleta – colocando ostensivamente o seu escudo de armas sobre a janela que nela se rasga.

Logo depois, em 1503, por ocasião do VII Capítulo Geral da Ordem, em Tomar, mais uma vez voltará a ver acrescentados os seus benefícios.

Em 1514, a pedido de D. Manuel, por bula de Leão X é criada a diocese do Funchal e extinto o vicariato de Tomar, determinando que o prior de Tomar “que então governa a ordem com o título de vigário, exerça nas terras de além-mar toda a jurisdição eclesiástica e espiritual”²⁸⁴. Contudo, nunca D. Diogo Pinheiro conhecerá a sede da sua diocese.

Teve D. Diogo Pinheiro pelo menos quatro filhos bastardos, dos quais, dois tomaram o hábito eclesiástico (um deles, Rui Gomes Pinheiro, terá sido bispo de Angra e, mais tarde, do Porto), um outro, militar, e ainda uma filha. D. Diogo faleceria de doença natural em junho de 1525.

Segundo Frei Pedro Álvares Seco²⁸⁵, D. Diogo terá sido inicialmente sepultado em campa rasa, a meio da capela-mor da igreja de Santa Maria do Olival, e que poucos anos mais tarde – 1528, segundo a data epigrafada em dois locais distintos da estrutura tumular – os seus herdeiros (“qual ou quais” indaga-se Larcher) ordenaram a trasladação dos seus

283 LARCHER, Fernando, 2003, p. 13.

284 Ibidem, p. 14.

285 Incumbido por D. João III de elaborar o *Livro das Escrituras da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo*, in FERREIRA, Maria Isabel Rodrigues, 2004, Vol. I, p. 203.

restos mortais para um túmulo parietal que mandaram edificar na parede ao evangelho da mesma capela. Segundo os mesmos autores, quando poucos anos mais tarde D. João III ali rezou missa, estranhando a altura elevada a que o túmulo havia sido colocado, considerou-o “*mais apto pera canonizado, que pera outro que o não fosse*”²⁸⁶.

Sem que ainda sejam conhecidas provas documentais que possam certificar a sua autoria, alguma controvérsia tem sido gerada em torno da origem deste túmulo e do autor que lhe deu forma. António Nogueira Gonçalves coloca-o em linha direta com a obra de Atalaia – cuja composição, diz, “é paralela à do portal” e “o ornato, pelo seu tratamento, disposição e repetição de motivos é o mesmo”²⁸⁷. Mais tarde, por ocasião da comemoração do IV centenário da morte de João de Ruão, Nelson Correia Borges inclui o túmulo no acervo de obras que ao escultor normando são atribuídas, asseverando que este modelo compositivo seria o mesmo “que este mestre sempre haveria de usar, variando embora a disposição e a interpretação dos elementos, com notável capacidade criativa”²⁸⁸. Embora Pedro Dias inicialmente seguisse esta mesma ideia, afirmando que “arquitectura, ornato e escultura de vulto, tudo indica o mesmo plano e a mesma mão do portal de Atalaia”²⁸⁹, posteriormente, na continuidade da sua profícua e mais profunda análise à escultura e escultores neste período ativos em território nacional, tributará a Diogo Pires-o-Moço a execução desta obra, no seu entender “a sua mais evoluída obra de factura renascentista”²⁹⁰, opinião que mais tarde vem a ser perfilhada por Pedro Flor²⁹¹.

No mais recente artigo que a Diogo Pires-o-Moço se dedica no Dicionário de Escultura Portuguesa, Baptista Pereira não relaciona o escultor com a execução desta obra²⁹², opinião reiterada por Carla Gonçalves que lhe reconhece o labor de João de Ruão, afirmando que neste túmulo se “testemunha a autoridade dos riscos pelas suas sugestões estruturais que são idênticas ao trabalho realizados na Atalaia”²⁹³.

286 LARCHER, Fernando, 2003, p. 15.

287 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 122.

288 BORGES, Nelson Correia, 1980, p. 39.

289 DIAS, Pedro, 1982, p. 435.

290 DIAS, Pedro, 2003, p. 76; e SERRÃO, Vítor, 2002, p. 131.

291 FLOR, Pedro, 2002, p. 120.

292 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2005, pp. 458-461.

293 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 411.

Análise Plástica e Iconográfica

A estrutura tumular consiste num arcossólio embutido, em arco de volta perfeita, estruturada nos flancos por pilastras às quais se encontram frontalmente adossados balaústres, suportando no topo um entablamento ao qual se sobrepõe um frontão angular. Este conjunto repousa sobre um embasamento contíguo, com pedestais simulados salientando-se projetantes acompanhando os balaústres adossados. Incrustado na parede lateral esquerda da capela-mor, o túmulo situa-se a cerca de dois metros do solo (fig. 63).

As pilastras são aproximadas de coríntias, almofadas e sem decoração, adossando-se-lhes frontalmente balaústres com os fustes inferiores [cilíndricos] estriados a cerca de metade, com caneluras mais estreitas na metade inferior; o fuste superior [bulboso] não tem decoração.

O entablamento é irregular, sem a arquitrave prescrita pela tratadística que se vê substituída por uma fina moldura de fusos. O friso é almofadado e decorado com uma cartela central, com duas aves metamorfoseando-se em sequentes enrolamentos fitomórficos. Estes enrolamentos dão continuidade a outros nos quais se destacam aves e animais fantásticos, vasos e cestos transbordantes de frutos, e também cornucópias. Na prumada dos balaústres, adequando-se-lhes volumetricamente, salientam-se projeturas almofadadas, decoradas com dois bustos masculinos de rostos perfilados e o corpo a três quartos, ambos voltados ao centro: o da esquerda em idade jovem, levemente barbado e o cabelo em melenas ondedas; o da direita em idade madura, cabelo e barba crespos e fortemente encaracolados. Segue-se ao friso uma larga moldura de óvalos e dardos, sucedendo-lhe a cornija.

Do embasamento destacam-se os pedestais projetantes, suportando as pilastras e os balaústres. Também almofadados, são decorados com baixos-relevos de figuras antropomórficas aladas dissemelhantes – corpos humanos (o da esquerda mais evidentemente feminino), cabeça e rosto de mulher, asas com pendurados de festões (apenas à direita), e pernas animais suavemente metamorfoseando-se em folhagens. Ao centro do embasamento está um egicrânio com enrolamentos fito e zoomórficos, com uma inscrição que se prolonga de um lado ao outro por trás do crânio: AQI IAZ DO^a D^o PINHro P^o M^o BPO DO FY³CHAL.

Suporta toda a estrutura uma base²⁹⁴ com duas mísulas em dois registos decorados com folhas de acanto. Ao centro, destacado sobre uma epígrafe, está um alto-relevo do escudo de armas do bispo. Ladeando o escudo está uma inscrição que se estende a todo o campo: *ERCULEA CONDAM DATA FUERE MANU (Foram Comandados Por Mão Hercúlea)*. No extremo inferior remata a estrutura a mesma moldura de óvalos e dardos.

No intercolúnio abre-se o arco de volta perfeita, assente sobre impostas, e pés-direitos de pilastras decoradas assimetricamente, isto é, compondo-se de diferentes elementos: à esquerda, está um pendurado com festões, pares de asas cruzadas, florões, peixes e quimeras; à direita estão, sobretudo, panóplias (a aljava e o arco, o capacete, e as grevas), mas também dois festões e uma cartela com a data de 1528 (fig. 64). A arquivolta está decorada com dez querubins em posição frontal acompanhando a curvatura, cinco a cada lado da chave em forma de mísula em volta e contravolta. O intradorso do arco é apainelado, com um florão igual ao centro de cada caixotão.

Nas cantoneiras estão dois *tondi* dos quais se desprendem, lateralmente, laçarias em suaves serpenteados, cada um com um busto feminino: o da esquerda com o tronco em posição frontal e o rosto de perfil, e o da direita inteiramente terçado. Ambos retratam mulheres²⁹⁵, sendo que o seu tratamento denuncia a execução por mãos diferentes: o primeiro, embora proporcionalmente melhor adequado à moldura circular do óculo, exhibe um tratamento escultórico verdadeiramente rude, com o rosto perfilado desproporcionado face ao tronco em posição frontal, e os traços do rosto muito pouco cuidados. O da direita, com um ligeiramente melhor cinzelado (embora torpe, ainda assim), exhibe melhores e mais bem definidas linhas do rosto, com os lábios, o nariz e os olhos melhor delineados, e as melenas do cabelo ora entrançados ora caindo em naturais ondeados. Da mesma forma, é igualmente mais atento e cuidado o cinzelado e a modelação empregues no tratamento das vestes, denunciando mãos um pouco mais capacitadas, embora longe de elementos semelhantes de outras obras com as quais o presente túmulo tem sido cotejado (figs. 65a e 65b).

294 Elemento estrutural adicional que em mais exemplar nenhum observámos, certamente destinando-se a reforçar a sustentação do pano de parede e o vão que por baixo se abre.

295 Caso absolutamente único, contrariando a habitual disposição ou em pares de género, ou nos igualmente comuns pares de bustos masculinos representados em diferentes idades.

Sob o arco encontra-se a arca funerária, com uma tampa de quatro panos. A face frontal da arca é almofadada, relevando-se aí uma ampla cartela com a epígrafe ANO DM^oI 1525, e várias fitas em suaves serpenteados. No topo desta face frontal, já próximo da tampa, repete-se a “divisa latina da família”²⁹⁶ ERCULEA CONDAM DATA FUERE MANU. No pano frontal da tampa está ainda um baixo-relevo com dois *putti* segurando o *Santo Sudário*; nos extremos laterais da tampa estão duas caveiras a todo o volume.

Ao fundo, no espaço da lúnula, está uma pequena composição retabular em alto-relevo, concebida em arco de escarção assente em pés-direitos de pilastras lisas, e a concha exibindo um cuidado lavrado de vieira (fig. 66). A composição é algo irregular, assentando o arco diretamente sobre as pilastras, embora simultaneamente por detrás dos capitéis que suportam dois grandes vasos clássicos decorados com grinaldas e que se elevam à totalidade da altura do arco. No extradorso deste repousam ainda dois monstros em posição simétrica. Lateralmente, encostadas às pilastras estão duas volutas fito e zoomórficas, em elegantes enrolamentos em volta e contravolta. Por baixo, à altura do entablamento que corre todo o interior do arcossólio, está uma mísula projetante de secção hexagonal, com uma ave fantástica na base abrindo-se em folhagens. Assente sobre esta, ao centro da edícula, está uma imagem em vulto perfeito de São João Baptista. A figura do santo patenteia as mãos de um artista secundário, sendo evidentes a desproporção do comprimento dos membros, na diferença de tamanho das mãos, no tratamento das feições e da expressão do rosto. Por outro lado, sem que a imagem faça parte integrante de um qualquer outro bloco da estrutura – sugerindo, por isso, uma peça posteriormente ali colocada – encontra alguma inadequação da sua proporcionalidade relativamente à dimensão vertical da edícula, vendo-se a cabeça demasiado próxima da arquivolta do arco, e os ombros superando já a linha do entablamento²⁹⁷.

Como coroamento da estrutura encontramos um frontão angular que não emprega as proporções indicadas por nenhum dos tratadistas que à época podiam ser conhecidos²⁹⁸.

296 LARCHER, Fernando, 2003, p. 15.

297 Veja-se a altura da base, demasiado alta e sem que encontre paralelo nos elementos estruturais que lhe estão mais próximos, apenas tentando adequar-se frontalmente às faces da secção hexagonal da mísula.

298 Mesmo a edição toledana de Sagredo teria já aproximadamente dois anos.

Mesmo que com uma altura equivalente à prescrita por Alberti²⁹⁹, ao invés de as empenas se prolongarem aos extremos da cornija – tal como também aí é prescrito – a sua abertura é determinada pela largura do intercolúnio formado pelas pilastras com as quais os acrotérios alinham³⁰⁰, e estes, elevadíssimos, prolongando-se à altura do ápice. Acompanhando o ângulo interno das empenas, vê-se uma espessa moldura também de óvalos, relevando-se ao centro do tímpano o brasão do prelado – o chapéu cardinalício encimando o escudo de armas do bispo [um leão rampante assomando um pinheiro], com uma cruz episcopal [da Ordem de Cristo] no topo do escudo, e quinze borlas suspensas lateralmente. No ápice, sobre um plinto cilíndrico de dois tambores (o superior ostentando a data de 1528), está um anjo tenente segurando um escudo na mão esquerda, e a outra mutilada. Sobre as empenas, está um monstro serpentiforme alado a cada lado, afrontando-se sobre o plinto. Sobre as projeturas do entablamento, na prumada dos balaústres, estão os acrotérios, dois vasos clássicos decorados com pendurados de grinaldas e festões, suportados por um castiçal abalaustrado assente sobre garras aladas.

Alguns elementos, nomeadamente, o escudo de armas, e os florões dos caixotões no intradorso do arco, exibem vestígios de policromia.

Análise Geométrica

Considerando as medidas de A. $435 \times$ L. 235 cm, aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.851$. Por aproximação por excesso consideramos tratar-se de um Retângulo Composto VII cujo módulo é $m = 1.866$.

Embora constando-se uma diferença mínima relativamente ao módulo de ambos os marcos – aproximadamente, por defeito, duas centésimas – verificámos que o traçado interno decorrente da divisão interna das figuras que o compõem (um Quadrado encimado por dois Retângulos $\sqrt{3}$ verticais) não foi o traçado empregue como auxiliar prévio de composição.

299 “Da largura do frontão, medida junto das cornijas, tome-se nem mais do que uma quarta parte, nem menos do que uma quinta, à qual se eleva o vértice, isto é, o ângulo superior da cumeeira.”, in ALBERTI, Ed. 2011, Livro VII, Cap. XI, p. 478.

300 Prática que se pode observar em várias obras das diferentes tipologias enunciadas.

Procedemos, então, à aplicação das diferentes metodologias que, analisadas comparativamente, nos levaram a concluir ter sido empregue um dos Casos Gerais dos Retângulos, nomeadamente, a Secção Áurea dos Lados do *marco*. Sem que tenha sido um dos casos mais interessantes por nós encontrados, mas sem que nenhum dos outros traçados encontrasse melhor adequação, passamos a apresentar os resultados encontrados (fig. 67).

Começamos por referir que o arranque do entablamento sobre os capitéis e a arquivolta do arco, concorda com a secção áurea horizontal superior do marco.

Em cima, o ápice do frontão coincide, aproximadamente, com o cruzamento das diagonais do retângulo superior, resultante da secção áurea superior do marco. Do mesmo modo, sobre a projeção horizontal desse mesmo ponto, encontramos o topo dos acrotérios que ladeiam o frontão.

Um pouco mais abaixo, o topo do escudo de armas concorda com a horizontal resultante do cruzamento de várias diagonais com as secções áureas verticais do marco.

Continuando no sentido descendente, sobre a projeção horizontal de outros importantes cruzamentos verticalmente opostos, encontramos a cornija do entablamento.

O centro geométrico da obra coincide com a posição ideal da cabeça aureolada da imagem daquele lugar.

A linha sobre a qual coincide o início do tampo da arca, é uma projeção horizontal, horizontalmente oposta, àquela da cornija do entablamento; e a seguinte, sobre a qual encontramos o topo do embasamento, horizontalmente oposta àquela do ápice do frontão e da altura dos acrotérios.

Um pouco mais abaixo é possível ver-se uma última linha horizontal com a qual concorda a segmentação entre a base e o embasamento do túmulo.

Das linhas verticais começamos por referir aquelas com as quais concordam a largura do intercolúnio (marcado em cima e em baixo, pelas projeturas do entablamento e pelos pedestais), bem como aquelas, mais interiores, aproximadamente determinando a largura do vão.

A largura da aresta superior do tampo da arca, aproximadamente a mesma que largura da composição retabular de São João Baptista, coincidem com a largura das duas secções áureas verticais.

Nos flancos, o eixo vertical segundo o qual se organizam as pilastras, balaústres adossados, e acrotérios, encontra uma das projeções verticais do traçado.

Embora sem uma apurada concordância, observando um ligeiro desvio no ângulo empregue, indicamos as empenas do frontão sobre as diagonais do retângulo superior.

Verificámos que o centro do arco não concorda com qualquer linha do traçado, nem que existam quaisquer outros retângulos predominantemente empregues por artistas deste período.

Estratégias de Significação

Atendendo à sua organização, e reduzindo-o às mais simples formas e direções inerentes à sua estruturação, vemos um retângulo vertical encimado por um triângulo, estrutura em cujo centro se abre um arco semicircular resultante da conjugação de um retângulo (mais reduzido e atenuado pela localização da arca, *esbatendo-o*) com um círculo que a este se sobrepõe. Dada a sua localização, muito acima da altura média do olhar humano, esta estrutura tende a tornar-se leve, beneficiando de uma notável força ascensional, que por impulsão da concavidade semicircular do arcosólio, vazando-a, a liberta de peso e lhe proporciona elevação.

“A associação círculo-quadrado evoca sempre o par céu terra”³⁰¹ porquanto o quadrado (e, por extensão, o retângulo)³⁰² seja o símbolo da existência terrena, do universo criado, e o círculo, o mundo espiritual transcendente e perfeito. Conjugados, o quadrado inscrevendo o círculo, exprimem a relação entre o céu e a terra, a união da divindade com a humanidade, o símbolo da centelha divina que habita o âmago do homem³⁰³.

Por seu lado, o triângulo assume também a simbologia da divindade, da harmonia, sendo ele mesmo *emblema* da Santíssima Trindade. Desta forma, este retângulo [o *ente gerado*], por imposição do arco de circunferência [*infundido pelo espírito divino*] adquire dinamismo ascensional em direção ao frontão [o *Criador*]. Ecoando as teorias platónicas,

301 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1984, p. 551.

302 Matila Ghyka aborda em profundidade as afinidades entre o quadrado e o retângulo, dos quais o primeiro e um caso particular dos segundos (GHYKA, Matila, 1977), pelo que o retângulo frequentemente adquira a simbologia geral do quadrado. Cf. CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 564.

303 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 202-203. Ver também CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 992-994; e HANI, Jean, 1981, pp. 28-30.

com paralelismo no *ternário* e no *quaternário* – o último enquanto *materialização das ideias*, e o primeiro *a ideia ela mesma* – pode ser vista, no alto, a figura geradora de Deus, da qual emana, em baixo, a materialização terrena do espírito criador.

Pela sua natureza, os balaústres exprimem a ligação entre os dois mundos e a passagem de um ao outro.

Relativamente à mensagem simbólica expressa pelos motivos decorativos, existe uma clara associação ao *tema da ressurreição*, do triunfo da vida sobre a morte, evocando o mistério da *passagem* da finitude terrena à eternidade celestial.

No friso, os enrolamentos espiralados em sequente continuidade helicoidal, por analogia, evocam *evolução e desenvolvimento*, continuidade cíclica e progressiva na passagem de um estado a outro, exprimindo os dois sentidos do movimento do nascimento e da morte, transmutação e renascimento de um ser *num outro* modificado.

Os dragões, serpentes aladas que ao centro afrontam a cartela, participam de ambas as naturezas, terrena e celestial, associando-se à figura dos *monstros* que, frequentemente, são empregues para simbolizar os *guardiões do tesouro [a imortalidade]*³⁰⁴.

As aves foram desde sempre conotadas com o presságio e a mensagem divina, o seu voo é revelador da vontade celestial. Simultaneamente simbolizando os estados espirituais, o seu voo, aqui bem expresso nos enrolamentos helicoidais, exprime também os ciclos de imortalidade da alma, e a relação contínua entre o *terreno* e o *espiritual*³⁰⁵.

A contínua sucessão e alternância entre uns e outros, as aves por oposição às serpentes, exprime a oposição entre ambos, o do mundo celeste ao mundo terrestre; enquanto as flores, os vasos transbordantes e as cornucópias, equivalentes em significado, simbolizam a fecundidade e a fertilidade, a abundância gratuita dos dons divinos.

Já sobre as projeturas nos extremos do friso, devemos ver os *tondi* como uma analogia *transposta* para a iconografia cristã, representações individualizadas de cada uma das faces de Jano, o deus bifronte, *guardião das transições*. Nas suas expressões juvenil e vetusta eles evocam a linha temporal, e enquanto *guardas da passagem* assumem zelar o processo da transição do defunto e a sua evolução de um *estado* ao outro. De forma idên-

304 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 272-274.

305 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 99-102.

tica, complementar, as esfinges nos pedestais assumem idêntico papel, enquanto vigias das entradas proibidas e sentinelas das necrópoles³⁰⁶.

Os querubins, na arquivolta, simbolizam o *coro celestial* que anuncia o *espaço do divino* para o qual se abre o arco. Movendo-se entre o mundo divino e o mundo terreno, imediatamente sentados ao lado de Deus e conhecedores dos segredos divinos, empunhando uma espada flamejante, os querubins foram instituídos por Deus os *guardiães* do Jardim do Éden e da estrada conduzindo à Árvore da Vida³⁰⁷. Reforçando esta simbologia, concorre ainda o intradorso apainelado com caixotões ornamentados com florões, numa objetiva expressão da abobada celestial.

Nas pilastras o simbolismo é, entre si, complementar, enriquecendo a significação global em toda a obra. Se à esquerda é reiterado o ciclo simbólico do friso, exprimindo a continuidade cíclica entre estados, evolução – transmutação, nascimento – morte – renascimento, à direita, a presença das armas (troféus, panóplas) representa o *antimonstro*, simbolizando a justiça e os meios de luta contra o inimigo, com as respectivas correspondências e analogias no combate espiritual, tais como a *couraça da justiça*, o *escudo da fé*, o *capacete da salvação*, ou a *espada do espírito*³⁰⁸.

O interior do arco – *concauidade* – identificando-se com a *caverna*, adquire dela a simbologia *do cosmos*, “o seu chão plano correspondendo à terra, a sua abóbada ao céu”³⁰⁹. Arquétipo do útero materno simboliza lugar de nascimento e regeneração, origem e renascimento. Deste modo, toma frequentemente a simbologia do lugar de passagem da terra para o céu: “entrar na caverna é regressar à origem e, de lá, subir aos céus, sair do cosmos”.

Na arca e no embasamento os diversos motivos concorrem para uma mesma simbologia, o da natureza redentora de Cristo. Os egicrânios foram desde a antiguidade empregues como elementos evocativos do ritual sacrificial, aqui associando-se a variante salvífica

306 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 231-3.

307 GERARD, André-Marie, 1996, pp. 1232-3; GIRARD, Marc, 1997, p. 741; LANGMUIR, Erika, 1999, p. 20; LURKER, Manfred, 1993, p. 198.

308 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 86-7.

309 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 179.

do *Cordeiro de Deus* cuja efigie nos é apresentada no sudário seguro pelos dois anjos³¹⁰. Os crânios são símbolo da morte física, mas prelúdio de elevação por renascimento do espírito junto ao trono de Deus.

No topo da estrutura, situado sobre um pedestal no ápice do frontão, o anjo tenente segurando o escudo toma a simbologia do *guardião do precioso tesouro da imortalidade*, ao mesmo tempo que os dragões simbolizam *os poderosos adversários a serem vencidos* para que esse bem supremo possa ser alcançado³¹¹.

A moldura de óvalos, por três vezes repetida nesta estrutura, toma diretamente a simbologia universal do ovo, aquele que contém em si a génese da multiplicidade dos seres e *renovação* periódica da natureza – “O ovo confirma e promove a ressurreição que (...) não é um nascimento, mas sim um retorno, uma repetição”³¹².

3.3.3 – O RETÁBULO DA VARZIELA (da invocação de Nossa Senhora da Misericórdia)

Contextualização

Pensa-se que a capela de Nossa Senhora da Misericórdia da Várziela terá sido construída por volta de 1530, e mandada erigir por D. Jorge de Meneses, o já referido 5º senhor de Cantanhede, e cujo escudo de armas permitiu a Vergílio Correia estabelecer uma relação entre esta capela funerária e a igreja de Atalaia³¹³.

Extinta a Quinta da Várzea terá sido demolido o solar que em tempos aí existiu, restando apenas a capela que é hoje património do Estado³¹⁴. É desconhecida a data da sua fundação, ou mesmo o autor do traçado, ou de qualquer artista que na sua obra tenha

310 Ibidem, pp. 160-1.

311 Ibidem, pp. 272-4.

312 ELIADE, Mircea, 1975, p. 348.

313 CORREIA, Vergílio, 1936; GONÇALVES, António Nogueira, 1979, pp. 115-170; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 410 e ss.

314 Declarada Monumento Nacional por decreto-lei de 16 de junho de 1910.

trabalhado, permanecendo inexistente qualquer comprovação documental que a permita ligar definitivamente João de Ruão ou a qualquer outro artista coevo. Têm sido, pois, as suas admiráveis qualidades escultóricas a estabelecer possíveis elos de ligação aos mais notáveis escultores a laborar, ao tempo, em território nacional.

O retábulo é pela primeira vez mencionado em 1751, pela pena do padre Teodósio de Santa Marta, no seu *Elogio da Ilustríssima e Excelentíssima Casa de Cantanhede-Marialva*³¹⁵, tecendo merecida apreciação da obra escultórica, embora, malogradamente, sem nunca referir o seu autor³¹⁶.

No primeiro decénio de 1900, Watson³¹⁷ afirmava tratar-se de uma obra chanterenesca embora, um pouco mais tarde, António Augusto Gonçalves tenha negado a autoria àquele escultor³¹⁸, pois, no seu entender, a obra não evidencia o esmero escultórico daquele artista. Colocando o talhe e o cinzelado de Chanterene acima do de Ruão, embora a este último reconheça inequívoco mérito, não encontra no retábulo da Varziela o mesmo “caricioso preciosismo” que reconhece em Chanterene, embora acrescente que “O quadro principal, porém, claramente afirma não ser dele, nem da sua escola”³¹⁹.

Virgílio Correia terá sido o primeiro a estabelecer relações entre a capela da Varziela e a igreja da Atalaia³²⁰, aduzindo a vizinhança cronológica entre ambas as obras, a proximidade estilística dos elementos, e a simultaneidade dos senhores cujo brasão de armas vigora nos frisos do retábulo e do portal. Relacionando a data de 1528, lavrada na pilastra do arco triunfal da igreja da Atalaia, com um momento já avançado no processo edificatório, conclui ainda que D. Jorge terá mandado construir a sua capela funerária entre 1529 e 31, dado a sua lápide, na capela da Varziela, exibir a data do seu falecimento em 1532.

Pouco mais tarde Diogo de Macedo afirmará ser esta a mais excelsa obra de escultura de toda a região³²¹ e, no mesmo seguimento, alguns anos depois, Reynaldo dos Santos

315 In DESTERRO, Maria Teresa, 2001, p. 27.

316 GONÇALVES, António Augusto, 1923, p. 159.

317 WATSON, Walter Crum, 1908.

318 GONÇALVES, António Augusto, 1923.

319 Ibidem, p. 199.

320 CORREIA, Virgílio, 1921.

321 MACEDO, Diogo de, 1944, pp. 132-135.

assevera a notabilidade e esmero do seu labor escultórico, considerando-a a obra-prima do autor³²².

Seguindo a original concatenação de ideias de Vergílio Correia, em 1979 António Nogueira Gonçalves *estabelece* definitivamente a autoria do retábulo da Varziela e do portal da Atalaia a João de Ruão, indicando a data de 1530 para a execução do primeiro, já que, em sua opinião, mas também sem confirmação documental, em 1531 o artista se encontraria em Góis ocupado com o túmulo de D. Luís da Silveira, obras cuja a autoria, desde então, tem vindo a ser unanimemente aceite³²³.

Em 1980 Nelson Correia Borges³²⁴ edita uma importante compilação dedicada a todas as obras que têm vindo a ser atribuídas ao escultor normando, evidenciando sempre a sua mestria e o carácter maior do seu mister. Por sua vez, Pedro Dias, por entre o vasto e profundo estudo que tem vindo a dedicar à escultura nacional, exalta a magnificência do retábulo, pela primeira vez estabelecendo uma relação direta entre o reconhecido domínio da escultura e o patente e conhecimento das ordens arquitetónicas, neste sentido afastando da sua execução Chanterene por considerá-lo desconhecedor das prescrições tratadísticas, um “cenarista” que “mais não tratou que fantasiosas miniaturas nos seus retábulos e túmulos”³²⁵.

No profícuo e aprofundado estudo que dedica à capela da Varziela, Maria Teresa Desterro³²⁶ avança uma possível ligação entre D. Jorge de Meneses e João de Ruão, supondo que tendo D. Jorge vivido em França – por algum tempo, mas em lugar ainda por apurar – que esse local possa ter sido na Normandia, e aí ter conhecido João de Ruão a quem contratou para a execução da obra da igreja da Atalaia. Neste seguimento, também por hipótese, sugere que em função do agrado pela obra concluída, e confirmada a sua mestria escultórica e edificatória, terá surgido um novo convite de trabalho, desta feita para a execução da capela “da Varziela”.

322 SANTOS, Reynaldo dos, 1950, p. 39.

323 GONÇALVES, António Nogueira, 1979.

324 BORGES, Nelson Correia, 1980.

325 DIAS, Pedro, 1982, p. 434.

326 DESTERRO, Maria Teresa, 2001, p. 8.

Vítor Serrão³²⁷ refere-se a este retábulo como “obra-mestra (...) com perícias de escultor de centro que supera a convenção da encomenda”, cujas evidentes dissemelhanças do seu vasto reportório se explicam pela sua condição de “artista-empregado” constantemente abarcando empreitadas simultâneas. Por fim, Baptista Pereira realçando a sua “estrutura tectónica simples, ainda dominada pelas pilastras e pelo lintel de decoração miúda”, sugere que o mesmo denuncia inspiração nas portadas de livros coevos recentemente chegados a território nacional³²⁸.

Análise Plástica e Iconográfica

O retábulo é de tipologia edicular, constituído por duas pilastras nos flancos suportando um entablamento horizontal [sem frontão] (fig. 68). As pilastras assentam sobre uma predela subdividida em cinco espaços de representação idênticos, organizados por pequenas pilastras. No espaço central encontra-se um alto-relevo representando a *Senhora da Misericórdia* – anteriormente tomando, também, a denominação *do Manto* ou *do Amparo*.

A imagem da *Senhora* é representada em pose hierática, ao centro e de maior dimensão, ligeiramente elevada e assente sobre uma nuvem, com o manto apartado por dois anjos atrás de si. Sob o manto abrigam-se, ajoelhados e em posição orante, as figuras do clero e da nobreza, à esquerda e à direita, respetivamente. O teto da edícula é dividido por pequenos caixotões quadrangulares, alternadamente decorados com relevos de estrelas e florões.

É exímia a conceção das figuras centrais desta representação, num esmerado tratamento escultórico, quer anatómico, quer das expressões fisionómicas – individualizadas e perfeitamente diferenciadas – assim como dos pregueados dos tecidos, dos bordados e dos brocados, ou dos adereços representados, numa muito cuidada minúcia do talhe à flor da pedra, motivo pelo qual lhe constantemente se lhe referem como uma *joia da Renascença em Portugal*, na senda do idealismo donatelliano e da graça florentina³²⁹.

327 SERRÃO, Vítor, 2002, p. 148.

328 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2007, p. 535.

329 GONÇALVES, António Augusto, 1923; GONÇALVES, António Nogueira, 1979; DIAS, Pedro, 1996; DESTERRO, Maria Teresa, 2001.

Tratando-se de uma representação icónica, muito embora em adequada representação cenográfica, a figura da *Senhora* surge-nos algo imóvel, de mãos postas frente ao peito, em oração. O rosto é muito sereno, numa expressão de tranquila passividade, com as pálpebras semicerradas e um muito discreto, quase indiscernível, sorriso. O cabelo cai em delicadas melenas suavemente sulcadas, por vezes ligeiramente entrançadas, correndo ao longo da cabeça e do rosto, sobre os ombros, o peito e as costas. O manto aberto e seguro pelos anjos cai em espessos e muito naturais pregueados evidenciando a pesada natureza do tecido, no lado externo exibindo uma barra com um elegante ornamento vegetalista, como um brocado concebido num suave *stiacciato*. Na túnica são as pregas mais finas e detalhadas, com o pregueado mais acentuado nas mangas e na cintura, ligeiramente apanhada nos lados e depois caindo mais ampla sobre as pernas e, de novo, em leves on-deados sobre os pés. Sob o decote da túnica pode ainda ser vista um muito delicado peitilho num trabalho escultórico fazendo jus à mais leve delicadeza do tecido, suavemente drapeado e com finas costuras, no qual se pode ler *bordada* a frase *Ave Gracia* (fig. 69).

Os anjos exibem idêntico tratamento escultórico, quer ao nível das proporções anatómicas, do naturalismo das asas e respectivas penas, do encaracolado característico dos cabelos e, sobretudo, no que respeita ao tratamento dos trajes retirados do ambiente da época, muito pregueados e cingidos na cintura, com uma ampla gola bordada e franjada, apertada por um cordão com borlas pendentes, e com as mangas em balão nos braços e mais justas nos antebraços.

Sob o *misericioso* manto acolhem-se as figuras do clero e da nobreza, respetivamente à esquerda e à direita, dispostos em três planos em profundidade, segundo o seu estatuto hierárquico de acordo com o cânone de representação iconográfico, com um admirável tratamento fisionómico individualizado atribuído a todos os rostos. De ambos os lados, todas as figuras ajoelham e, de mãos postas, numa expressividade austera e contida, suplicando o rosto e o olhar da *Senhora*, exortam a sua *misericórdia* (fig. 70). Do lado eclesiástico, em primeiro plano e mais próximo da *poderosa intercessora*, está o papa, com uma tiara de requintado e minucioso tratamento escultórico, cujos “ornatos se assemelham a um trabalho de ourivesaria”³³⁰, e um pluvial com elegantíssimos e mui-

330 DESTERRO, Maria Teresa, 2001, p. 38.

to esmerados *brocados* numa profusão de elementos decorativos com direta afinidade com aqueles das pilastras. Plenos de simbolismo, surgem numa sobreposição de vasos e taças, intercalados por finos balaústres, com fantásticas figuras zoomórficas aladas metamorfoseando-se em enrolamentos vegetalistas em disposições e arranjos simétricos; um querubim ostenta uma cartela onde se vê gravada a sigla S.P.Q.R.³³¹ servindo de apoio a uma *águia* que, por sua vez, se transforma numa mísula de suporte a um elegante efebo clássico seminu, apenas cingido na cintura por um cendal; sobre este, dois grifos afrontam-se para formar um elegante “baldaquino”, prosseguindo com sucessivos enrolamentos e arranjos de tocheiros e outros elementos fitomórficos (fig. 71).

Em segundo plano surge um bispo usando, também, um pluvial, cujos elementos decorativos, em composição diferenciada, são idênticos ao anterior; traz na cabeça uma mitra cujo tratamento ornamental, embora mais sóbrio, exibe o mesmo cuidado escultórico.

Em terceiro plano, numa ordem alternada que terá servido o propósito da composição, surge a figura do cardeal, tratada com maior simplicidade e quase ausência de elementos decorativos nas vestes, caracterizando-o o galero cardinalício, com a aba hoje frontalmente mutilada, e os cordões pendentes e as borlas já ocultas sob o manto.

Os três são representados em absoluta dignidade e, dado o seu maior destaque compositivo, beneficiando de um refinado tratamento escultórico que se estende a tão ínfimos detalhes como as rugas dos rostos, a pele das luvas [bordadas] ligeiramente enrugadas sobre os pulsos fletidos, ou os entrançados dos cordões e das franjas das pequenas borlas pendentes. Embora desprovidos de idênticos elementos ornamentais – tal como o seu estatuto hierárquico pressupõe – mas de tratamento não menos esmerado, mesmo que em plano mais recuado, surgem os restantes membros do clero, rostos e expressões diversas, cortes de cabelo e barba diferenciados, patenteando o mesmo delicado labor.

À direita está personificado o poder civil, nas figuras do imperador, do rei, e dos restantes nobres, condes e cavaleiros. Todos os rostos obedecem ao mesmo cuidado e minúcia escultórica, representando diferentes idades e, tal como era apanágio do seu estatuto, todos devidamente barbados. Não apresentam as coroas a mesma exuberância da

331 O acrónimo da frase latina *SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS* inscrita na Coluna de Trajano, no Arco de Tito, e nos estandartes da *legião*.

tiara papal, mas sem que deixem de exhibir o mesmo perfeccionismo no tratamento formal. Às vestes foi aplicado a mesma naturalidade dos pregueados, diferenciado para cada caso e para cada tipo de tecido, caindo e dobrando os mantos naturalmente sob o peso, frente aos joelhos dos dignitários.

Importa ainda referir alguns detalhes relativos à adequação deste relevo central à estrutura tectónica que o recebe. De modo a que alguns dos elementos figurativos avancem para além da estrutura tectónica, concedendo maior *verismo* à representação e ao conjunto – nomeadamente os mantos da *Senhora* e das duas personagens em primeiro plano, lateralmente mais afastados e ligeiramente sobrepondo-se aos balaústres – necessitou o mestre de conceber um ardil de modo a dividir verticalmente a peça em dois excertos, sem adulterar a composição nem lesar a figura central de toda a obra. Assim, seccionou a peça de modo a que a metade esquerda incluísse o alto-relevo da Senhora, e a direita, com o corte subtilmente contornando a figura, afetasse apenas o manto numa pequena área já no limite do ombro. Assim, de modo a colocar a peça no lugar que lhe era destinado, uniram-se as metades pela zona central, escondida a junção pela figura central, e rodá-las por este *eixo de união* central até que permanecessem alinhadas e adequadas à posição final. Hoje, depois da cal se ter desvanecido com o tempo, é possível ver-se a união das peças ao fundo (por trás da cabeça da Senhora) e no manto, verificando-se ainda que a peça foi ligeiramente desgastada lateralmente, de modo a adequar o modelado dos mantos aos contornos dos balaústres. Contudo, notavelmente, é praticamente indiscernível a segmentação existente entre a figura central e os elementos da nobreza (figs. 72 e 73).

As pilastras encontram-se decoradas simetricamente, com baixos-relevos de grotescos, com pendurados, festões, elementos fito e zoomórficos, fénix, cartelas, e dois medalhões com um busto masculino e outro feminino, à esquerda e à direita, respetivamente. Os capitéis são constituídos por egicrânios destacando-se centralmente de cada uma das faces, em composição simétrica, e de cujas órbitas surgem enrolamentos que, ao invés das habituais folhas de acanto formando as volutas nos cantos, prefiguram mascarões leoninos. No intercolúnio, adossados às pilastras estão dois finos balaústres decorados com grinaldas³³².

332 Embora não cumprindo uma função de suporte mas, apenas, decorativa, é um dos elementos a que Sagredo dá particular atenção e, no mesmo sentido, podendo ser mais um dado revelador de da erudição do escultor. Cf. SAGREDO, Diego de, Ed. 1986.

O entablamento, seguindo as prescrições tratadísticas³³³ é constituído por arquitrave de três bandas, seguindo-se o friso almofadado, decorado com um fino relevo constituído por dois anjos tenentes segurando, ao centro, uma coroa de louros circular enquadrando o escudo de armas dos Meneses. De braços abertos e com a mão oposta, os anjos seguram enrolamentos fito e zoomórficos que prosseguem em sucessivos desdobramentos. Nos extremos do friso os enrolamentos originam esfinges, em pose aproximada à dos anjos tenentes, com os braços agarrando também os enrolamentos, sugerindo assim uma continuidade cíclica. Rematando o entablamento, por cima do friso, a cornija é composta de várias molduras de perfis diversos.

A predela é subdividida em cinco espaços de representação idênticos, organizados por pequenas pilastras almofadadas e com o fuste decorado com finos elementos vegetalistas. Em cada edícula descreve-se, em baixo-relevo, um nicho de arco policêntrico (ou de *asa de padeiro*) com pés-direitos de pilastras de fuste liso. As conchas do nicho simulam o habitual raiado das vieiras e, no intercolúnio, um fino canelado. Ao centro de cada nicho sobressai o alto-relevo de uma figura feminina: a edícula central é ocupada pela imagem da *Virgem* com o *Menino*, ladeada por quatro santas dispostas simetricamente, a cada lado voltadas, duas a duas, para a figura central. As cinco figuras femininas exibem um fino tratamento anatómico, de rostos individualizados, e um cuidado esmero na representação dos trajes, com vestidos de decote reto, cingidos na cintura por um laço, deixando ver, no colo, elegantes camisas plissadas de decote redondo, cujo modelado magnificamente sugere o tecido mais delicado; descaindo sobre os ombros e os braços, os mantos apresentam espessos e naturais pregueados; as quatro santas têm os cabelos apanhados em toucados, em alguns casos enfeitados com os cabelos entrançados ou colares de contas enlaçados.

Na edícula central da predela está representada em alto-relevo a figura da *Virgem com o Menino* ao colo, exprimindo uma íntima e natural relação afetiva entre mãe e filho entreolhando-se ternamente, ambos representados numa adequada proporção anatómica. O *menino*, nu, apoia o pé esquerdo sobre uma almofada, com uma mão abraçando o dorso

333 Observadas por Vitruvius, e seguidas por Alberti, e Sagredo (os livros IV e III de Sério, onde seria possível encontrar tais indicações, à data ainda não haviam sido editados).

de sua mãe e a outra agarrando o lenço que lhe cobre a cabeça; por sua vez, a mãe abraça carinhosamente o seu filho com o braço direito, e a mão esquerda acariciando docemente o pé erguido do *menino*. Por trás da cabeça da *Virgem*, acentuando a sua natureza celestial, uma auréola radiante é lavrada em baixo-relevo sobre o concheado do nicho. As pregas do vestido, do manto, e do véu da Virgem, são concebidos em modelados bem diferenciados, com o cinzelado da pedra a denotar tecidos de diferentes espessuras e densidades (fig. 74).

Excetuando a figura central da *Virgem com o Menino*, as restantes quatro figuras seguram uma palma e, não obstante os seus atributos, encontram-se identificadas, também, por uma inscrição numa filactéria. Assim, da esquerda para a direita, podemos identificar Santa Bárbara, Santa Catarina, Santa Úrsula e Santa Apolónia.

Como atributo, Santa Bárbara ostenta a torre na qual foi encerrada, para que não pudessem converter-se ao Catolicismo. Embora, ainda assim, aí tenha vindo a ser batizada (e miraculosamente rasgado uma terceira janela na torre simbolizando a *Santíssima Trindade*) foi, por isso, decapitada por seu próprio pai. Por altura da sua morte, um enorme relâmpago rasgou os céus e fulminou o filicida, sendo, por isso, invocada como protetora contra as tempestades, os relâmpagos e os trovões.

Santa Catarina ostenta a espada com que, à semelhança da anterior, foi também decapitada. Depois de ter tentado converter o imperador Maximiano, e perante a argúcia da sua argumentação, mal impressionado o imperador mandou prendê-la, enviando cinquenta *doutores* para que a humilhassem e demovessem da sua fé. Tendo Catarina convertido todos aqueles sábios ao Cristianismo, Maximiano condenou-a ao martírio pela *roda*, ao qual miraculosamente sobrevivia, acabando o imperador por ordenar a sua degolação. Certamente pela retórica e eloquência, é padroeira, entre outros, dos filósofos, dos sábios e dos estudantes.

Santa Úrsula aparece-nos representada segurando um remo apoiado num pequeno barco. Filha de um rei bretão, foi enviada por seu pai para desposar um príncipe pagão, sendo acompanhada por uma numerosa comitiva composta de aias igualmente virgens. Após uma miraculosa salvação de uma tempestade, motivo pelo qual o seu atributo é o remo, fez o voto de converter ao Cristianismo o seu futuro esposo. Contudo, durante a sua viagem pelo Reno, perto de Colónia, as *Onze Mil Virgens* foram atacadas e massacradas pelos Hunos. Dado a sua jovem idade, é invocada para proteção dos jovens e dos órfãos.

Santa Apolónia exhibe a habitual turquês segurando um dente, simbolizando o seu martírio em Alexandria, quando se deu uma grande revolta e fúria contra os Cristãos. Tendo-se recusado a participar nos cultos e ritos pagãos, foi condenada a ser supliciada, arrancando-se-lhe todos os dentes, e depois queimada.

Análise Geométrica

Considerando as medidas de A. $205 \times$ L. 170 cm, aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.205$. Por aproximação por excesso consideramos tratar-se de um Retângulo Composto IX, com $m = 1.224$.

Tal como na *exposição do método* referimos, começámos por aplicar o traçado interno decorrente do retângulo específico que constitui o *marco* no qual se inscreve a obra – neste caso um *Retângulo Composto* formado por um Quadrado sobrepujado por dois retângulos $\sqrt{5}$ horizontais. Contudo, tal como na grande generalidade dos casos estudados, verificámos não ter havido uma preocupação com a escolha do marco em si, e que o traçado decorrente da divisão interna deste *Retângulo Composto* não foi nesta obra empregue como auxiliar prévio de composição. Prosseguimos, pois, com a divisão interna do *marco* segundo os vários métodos igualmente referidos na metodologia, ou seja, observando os diferentes Casos Gerais dos Retângulos, passando pelo método de divisão a partir das diagonais do retângulo, ou segundo a *Secção Áurea dos Lados*, pelo *Cálculo dos Recíprocos*, do *Rebatimento dos Lados Menores*, ou as Consonâncias Musicais.

Evitando um excessivo alongamento do texto com a exposição das descrições de que tomámos nota, os quais, comparativamente, orientaram a nossa análise³³⁴, explicitamos apenas ter sido um desenvolvimento da *Armadura Interna II* (identificado por C. Bouleau e L. Casimiro³³⁵, como um dos métodos amplamente empregues por vários artistas deste

334 Fundamentais para apresentação dos nossos resultados.

335 BOULEAU, Charles, 1996; e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004.

período), o traçado geométrico que verificámos operante e empregue nesta obra como auxiliar da composição³³⁶.

Passamos, pois, a expor os nossos resultados (fig. 75).

Principiemos pelas linhas horizontais e verticais decorrentes das interseções de importantes linhas do traçado interno que possam ter servido no delineamento da estrutura tectónica. Assim, começamos por evidenciar os segmentos que concordam exatamente com os limites internos do espaço de representação, marcados, em cima, pelo arranque do entablamento e, em baixo, pelo topo da predela e no qual assentam as figuras representadas. Do mesmo modo, podemos ver os limites laterais internos da edícula no sentido vertical, demarcados, também, pelas projeções verticais de importantes cruzamentos do traçado interno, assim como o bordo externo das pilastras. Por fim, assinalamos ainda a altura média do friso e da predela fornecida pela projeção horizontal de cruzamento análogos segundo o eixo horizontal de simetria.

Relativamente à composição dos elementos figurativos representados, sem que tenhamos traçado todas as concordâncias encontradas (de modo a não sobrecarregar visualmente a imagem e correndo o risco de menor leitura), assinalamos a altura da cabeça e dos pés da *Senhora*, convergindo sobre importantes cruzamentos simétricos do traçado regulador. De forma idêntica, um pouco mais abaixo, as suas mãos unidas, postas em oração, coincidem sobre um outro cruzamento que, embora não seja o centro geométrico da composição, é sobre ele que convergem um grande número de linhas utilizadas pelo autor para guiar alguns dos principais elementos da composição. Embora as mãos postas não ocupem o centro geométrico da composição, é sobre elas que converge um grande número de linhas de força do traçado segundo as quais, notavelmente, são orientados os rostos e as linhas do olhar das diferentes personagens.

Notavelmente, as figuras do papa e do imperador permanecem alinhadas sobre verticais análogas do traçado, e a inclinação dos seus corpos, marcadas pelos mantos, seguem as mesmas triangulações que, a um lado e outro do traçado, cumprem idêntica simetria. Do mesmo modo, de ambos os lados do eixo vertical de simetria marcado pela figura da

336 Referimos ter sido este mesmo traçado – o desenvolvimento mais denso da *Armadura Interna II* – aquele que observámos sistematicamente empregue em todas as obras retabulares de Chanterene. Cf. HENRIQUES, Francisco, 2006.

Senhora, a inclinação dos corpos e dos mantos das personagens, os rostos, mitras e coroas obedecem a idênticas inclinações seguindo as linhas do traçado, linhas essas que marcam a generalidade das posturas e dos alinhamentos de vários elementos da composição. Tal como acima referimos, embora os rostos e os olhares não se encontrem exatamente em cima das linhas do traçado, contudo eles localizam-se, em ambos os lados, num ângulo marcado por duas oblíquas que os conduzem mais do que ao rosto, às mãos da *Senhora*.

É notável a linha horizontal marcando a altura dos seus ombros e a continuidade do manto apartado acima da qual se situam os anjos, desta forma demarcando concretamente dois *espaços* na representação. A inclinação e postura dos anjos, os corpos, as asas, e os braços, alinham ao longo de algumas das principais linhas de força do traçado, cumprindo um idêntico arranjo simétrico orientado pela *armadura*, com os pontos em que as mãos seguram o manto, mais próximos dos ombros, a concordar com importantes cruzamentos. Ainda sobre a figura da *Senhora*, note-se a inclinação e largura dos ombros e dos braços, ou a zona inferior dos braços da túnica, concordantes e auxiliados pelo traçado.

As segmentações das edículas da predela não encontram quaisquer linhas do traçado empregue³³⁷, o que nos leva a concluir que, no processo do seu ordenamento, o artista tenha tido outros constrangimentos. Como tal, e sem que as figuras representadas na predela tivessem uma ajustada adequação ao traçado regulador, considerámos executar uma análise específica para cada um daqueles marcos³³⁸ resultantes de uma equitativa segmentação do espaço horizontal da predela. Verificámos, então, que a aplicação da mesma *Armadura* do Retângulo (decorrente da mesma metodologia de divisão interna), adquire assinaláveis concordâncias. Assim, nas composições simétricas das quatro santas, as palmas e os respetivos atributos residem sempre sobre as mesmas linhas de força do traçado; é sempre igual a posição central das figuras, com o centro geométrico da composição coincidindo sobre a zona central do peito das mesmas; e, embora entre todas haja uma muito ligeira diferença compositiva – mas igual em ambas as figuras a cada lado – é também idêntica a adequação estrutural das figuras ao traçado, cujos braços inclinados coincidem sobre as mesmas diagonais. Embora diferenciadas nas expressões fisionómicas,

337 O mesmo acontecendo com todos os traçados que sobre a obra executámos.

338 Todos iguais, com cerca de A. 31 × L. 28 cm, correspondendo a um *módulo* de 1,07, e sem que corresponda a qualquer dos marcos mais utilizados pelos artistas deste período.

no tratamento das vestes, e nos diferentes objetos de que cada representação se compõe, tal como anteriormente referimos, todas as representações obedecem, no entanto, a uma mesma estruturação compositiva, concebidas e organizadas segundo um mesmo princípio geométrico compositivo.

Diferente é a figura central da Virgem com o Menino, distinguindo-se das demais, estabelecendo uma mais acentuada composição triangular sempre adequada ao traçado regulador. A figura do Menino de pé surge orientada por uma das principais linhas verticais do traçado, mantendo a correspondência com a sua simétrica que marca o dorso da Virgem sob a axila. Da mesma forma, respeitando o traçado geométrico, a linha do olhar entre ambos reside sobre uma das suas oblíquas.

Por fim, importa referir que a única figura geométrica encontrada foi o Quadrado que constitui o espaço central de representação, muito embora o seu centro geométrico não seja coincidente com o centro geométrico de toda a composição.

A representação exhibe uma fusão de dois sistemas de representação, já que a Senhora da Misericórdia e os Anjos (e o manto aberto) são representados em posição frontal, e os grupos das figuras sob o manto segundo um plano picado (tomado de cima para baixo - dito em *voo de pássaro*, com a sugestão de uma suave e sucessiva diminuição de planos dispostos em profundidade), tomado de um ponto de vista oposto ao da posição do observador que se situa, sensivelmente, à altura dos pés da *Senhora*. Se no primeiro caso não se pode especificar um *ponto de fuga*, já no segundo pode ser dito que ele converge para uma zona situada ao centro do abdómen da Virgem, numa convergência mais explícita no grupo à esquerda, e menos evidente no da direita, embora complementando-se. Contudo, dada a preponderância da figura central da *Senhora*, e apontando uma série de linhas importantes para o seu rosto e mãos, tende este sistema a prevalecer sobre o espectador e a situá-lo, sensivelmente, ao nível do seu olhar.

Estratégias de significação

Tal como Maria Teresa Desterro bem salienta³³⁹, nesta capela é pujante a simbologia asso-

339 DESTERRO, Maria Teresa, 2001, pp. 31-7.

ciada à morte e à ressurreição para a qual concorre todo o extenso reportório de elementos representados nas pilastras e no friso do retábulo, nas arquivoltas do arco triunfal, na porta da sacristia e nas janelas, ou nos sebastos dos pluviais das figuras do papa e do bispo, formando um conjunto coeso em que todas as partes fornecem forte contributo para uma mesma finalidade e propósito, evocando o mistério da *passagem* e sua continuidade cíclica. No retábulo, naturalmente, encontramos o seu âmago.

O friso

Comecemos pelo friso, ao centro do qual, deliberadamente, o artista enaltece o escudo de armas dos Meneses, inscrito numa coroa de louros sustida por dois anjos tenentes. Num gesto amplo e de peito aberto, os anjos seguram também, firmes, dois grifos que se afrontam sobre o escudo e cujas caudas se desdobram em sucessivos enrolamentos de folhagens. Já nos flancos, estes enrolamentos originam duas esfinges em pose aproximada à dos anjos tenentes, unindo os enrolamentos a dois vasos de cuja boca transbordam frutos.

Se a coroa, na sua forma circular, por partilha direta com a simbologia do círculo, indica perfeição, desde logo ela caracteriza e distingue um estatuto comumente ligado à nobreza e à realeza, sendo distinção de dignidade, de poder e de elevação. Habitualmente concedida aos generais vitoriosos que, em triunfo apoteótico, regressavam a Roma, no cristianismo a coroa láurea acarreta uma transposição do simbolismo desta *coroa do vitorioso* para o registo espiritual e religioso, numa adaptação e conformidade ao ato de fidelidade e do esforço por uma vida moral exemplar e de virtude, daquele que se empenhou em honrar o evangelho. O prémio pela vitória, a coroa, é agora comparado à salvação eterna, podendo então ser referida a *coroa da vida* ou da *imortalidade*³⁴⁰.

Os anjos são seres celestiais, intermediários entre Deus e o mundo. Seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo, são a *corte do Altíssimo*. Junto a Deus, as suas funções são as de ministros, mensageiros, guardiões, executores de leis, protetores dos eleitos, organizados em hierarquias de sete ordens, nove coros, ou três

340 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 297-8.

tríades. São símbolos das funções divinas, das relações de Deus com as suas criaturas³⁴¹.

O grifo é a ave fabulosa com bico e asas de águia e corpo de leão que participa da natureza da terra e do céu, o que o torna num símbolo de ambas, humana e divina. Comparando ambas as naturezas que o caracterizam, pode dizer-se que liga o poder terrestre à energia celeste, inscrevendo-se, assim, na simbologia geral das forças da salvação. Comparado ao *monstro*, simultaneamente simboliza o *guardião de um tesouro*, tal como o da imortalidade. Habitualmente guardando a porta de templos e de túmulos, ele é, também, sinal do sagrado.

A esfinge – o leão divino com cabeça de faraó – é guardiã das entradas proibidas, “vela à beira das eternidades, sobre tudo o que foi e será”, é a zeladora das necrópoles, mais tarde adquirindo a simbologia do enigma, do mistério, e do inelutável³⁴².

A taça transbordante de frutos encontra ecos na Cornucópia, o corno da abundância, símbolo da fecundidade e da fertilidade, cheia de frutos ou cereais, simbolizando a profusão gratuita dos dons divinos³⁴³.

Assim, vemos a *Casa de Meneses* cingida pela *coroa da vida*, concedida por Deus, tanto por nobres e bravos feitos, como por *exemplar vida moral*, diretamente amparada pelos Seus *ministros*. Estes, auxiliando-se dos seus *mastins*, vigorosamente *zela* e *protege* a linhagem eleita, num ato reforçado em extremo pela presença das guardiãs da *contínua linha do tempo*, que a esta *Casa* concede acesso à *gratuito profusão dos dons divinos*.

As pilastras

Nas pilastras a simbologia sugere uma reciprocidade cíclica em dois sentidos, ascendente e descendente, exibindo um interessante conjunto de elementos e uma eficaz simbologia. No extremo inferior, assente sobre um pedestal, uma *fénix* sustém sobre a cabeça um fino balaústre que se prolonga a toda a altura da pilastra. Em torno deste, dispõem-se enrola-

341 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 517-90; CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 71-2; GERARD, André-Marie, 1996, pp. 1232-3; GIRARD, Marc, 1997, p. 741; LANGMUIR, Erika, 1999, p. 20; LURKER, Manfred, 1993, p. 198.

342 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 297-8.

343 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 231-3.

mentos de folhagens em organizações simétricas que sucessivamente se metamorfoseiam ora em peixes, ora em aves, ora de novo em arranjos florais. Espaçadamente, intercalando cada arranjo, podem surgir cartelas ou medalhões, embora entre enrolamentos sistematicamente pendam frutos, botões de flores, ou mesmo caveiras, sugerindo reforçadas interligações rítmicas entre *níveis*. No topo, esta sucessão de elementos termina com duas aves que, esticadas, se esforçam para debicar os frutos de uma transbordante taça de aba larga.

Atentando à estruturação e organização dos motivos, e “reduzindo a imagem a simples formas e direcções que vemos como construtivas da sua estrutura”³⁴⁴, obteremos uma série de figuras de configuração simétrica, alinhadamente sobrepostas em contínuos e sucessivos enleamentos em torno de um delicado eixo central, e cuja disposição helicoidal e ritmada se aproxima da configuração de um *caduceu* – o emblema de Hermes, a varinha em torno da qual se enrolam, em sentido inverso, duas serpentes. Assim, esta *dupla espiral*, conformada pelos sucessivos enrolamentos simétricos dos vários elementos, pode dizer-se representar a polaridade das correntes cósmicas, o equilíbrio das forças contrárias em volta do eixo do mundo, o equilíbrio por integração de forças contrárias, simbolizando a enigmática complexidade humana. Esta analogia ganha acrescido fulgor se atendermos a que Hermes era o mensageiro dos deuses, mediador entre estes e os homens, donde a sua varinha simbolize os dois sentidos, ascendente e descendente, das duas correntes³⁴⁵.

Na base desta estrutura está uma fênix, a *ave mítica* dotada de extraordinária longevidade, com o poder de renascer das próprias cinzas depois de se ter consumido pelo fogo provocado pelo calor do próprio corpo. Empregue como *escoramento* deste conjunto simultaneamente *ascendente e descendente*, ela assume-se poderosa e objetivamente como o símbolo da emergência cíclica, da ressurreição e da imortalidade, do triunfo da vida sobre a morte³⁴⁶.

A transmutação cíclica das formas – das flores em peixes, depois em aves, depois em figuras humanas [nos medalhões] e ciclicamente recomeçando – une-se ao simbolismo da roda com o duplo significado de involução e evolução. Simboliza, pois, a evolução de uma força, de um estado, dele emanação e extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica.

344 ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 17.

345 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, pp. 141-2; 303-5.

346 Ibidem, p. 319.

ca e progressiva. Simboliza o nascimento e a morte, ou a morte iniciática e o renascimento num ser transformado, representando a continuidade dinâmica da vida, o movimento das almas na criação e expansão do mundo³⁴⁷.

No topo, as duas *fénix* empenhando-se a debicar os frutos do que é uma clara prefiguração do *corno da abundância* – o símbolo da fecundidade e da fertilidade, ou contendo o *princípio da vida* – representam o esforço de alcançar a profusão gratuita dos dons divinos, num ato vivificante da continuidade cíclica que todo o conjunto, da base ao topo, representa³⁴⁸.

Os egicrânios – as cabeças de carneiro descarnadas, ornadas de fitas, flores e/ou grinaldas – foram uma habitual representação da oblação ritual desde a Antiguidade, numa clara alusão ao sacrifício cultual. No presente caso a sua simbologia vê-se reforçada, uma vez que o *carneiro*, ou o *cordeiro*, é uma representação cósmica da força animal, simbolizando a força genésica que desperta o homem e o mundo, e que assegura a recondução do ciclo vital. O *sacrifício*, por seu lado, é símbolo da renúncia aos vínculos terrestres por amor à divindade. Deste modo, o conjunto necessariamente se liga à variante do *Cordeiro de Deus*, que se entrega à morte pela salvação dos pecadores, símbolo não só de Cristo como também dos fiéis, depois dele, e nele, aceitando a morte expiatória³⁴⁹.

Os pluviais

Vejamos a reciprocidade e complementaridade deste conjunto simbólico, cuja continuidade prossegue nos sebastos dos pluviais das figuras do papa e do bispo. Embora os elementos aqui empregues difiram ligeiramente daqueles nas pilastras, é mantida uma idêntica disposição e agrupamento das figuras que se sobrepõem, igualmente ordenadas segundo um eixo central de simetria. Neste caso, porque se trata das vestes litúrgicas, os elementos surgem mais próximos da simbologia cristã, como seja o caso do querubim com a cartela epigrafada, [sobrepujado pela] a águia, [e esta por] um efebo clássico (todos representados no pluvial da figura do papa); ou um galero cardinalício sobrepujado pelo *lenço da*

347 Ibidem, pp. 201-4.

348 Ibidem, pp. 230-1.

349 Ibidem, pp. 160-1.

Verónica (no pluvial do bispo). Em ambos os casos abundam os enrolamentos de grifos, vasos e taças cujas asas são formadas por enrolamento fito e zoomórficos, elementos cuja sucessão e sobreposição sugere a disposição das *bacias* de uma graciosa e delicada *fonte*.

Tal como nas pilastras identificámos, observando as circunvoluções helicoidais em torno de um eixo central, a mesma simbologia do *caduceu* pode ser aferida, exprimindo o duplo sentido do movimento contínuo em torno da polaridade das correntes cósmicas contrárias, neste caso marcadamente de ascensão mais do que de descensão, mas igualmente de harmonização e equilíbrio, e cuja aproximação à *fonte* concomitantemente lhe confere a simbologia do perpétuo rejuvenescimento³⁵⁰.

A *taça* e a *bacia* tomam frequentemente uma dupla simbologia: o de *vaso da abundância*, e de vaso que contém a *bebida da imortalidade*. Assim, os vasos e as bacias que aqui encontramos, tal como um cálice eucarístico contendo o Corpo e o Sangue de Cristo, o elemento central do rito que emula a participação virtual do sacrifício, exprimem um simbolismo análogo ao do Graal que, contendo o *princípio da vida*, é simultaneamente revelação e salvação, reservatório da vida e tesouro da vida espiritual³⁵¹.

Os querubins são uma das hierarquias superiores das classes de *seres espirituais*, que segundo a tradição judaico-cristã *se movem entre o mundo divino e o mundo terreno*³⁵². Situam-se entre os *Tronos* e os *Serafins*, *sentados imediatamente ao lado de Deus*. Na Bíblia são referidos pela primeira vez no Livro do Génesis, investidos por Deus como guardiões do Jardim do Éden e da estrada conduzindo à Árvore da Vida. Os querubins governam a harmonia das estrelas, vigiam os centros sacrais da vida (o Jardim do Éden e a Arca da Aliança), e guardam as memórias celestes distribuindo a sapiência. Na sua aptidão para conhecer e contemplar Deus, são conhecedores dos segredos divinos, simbolizando a *plenitude de ciência*, e a efusão da sabedoria³⁵³.

A epígrafe que a cartela ostenta – o acrónimo da frase latina *SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS* – pode ser traduzido como “O Senado e o Povo Romano”, estabelecendo uma

350 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 334-5.

351 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 627 e 677.

352 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 556; GERARD, André-Marie, 1996, pp. 1232-3; GIRARD, Marc, 1997, p. 741; LANGMUIR, Erika, 1999, p. 20; LURKER, Manfred, 1993, p. 198.

353 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 517-90.

objetiva relação com a *Igreja Católica Apostólica Romana*, certamente por afirmada e direta oposição às reformas luterianas que, recentemente, mais a norte, cindiam o *corpo* da Igreja.

Sobre o querubim ergue-se a elegante figura do *efebo*. Neste contexto, esta imagem deverá representar a figura de *Cristo*, o *Novo Adão*. O nome, do hebraico *âdâm*, significa “tirado ou modelado da terra” e simboliza o princípio da humanidade, o primeiro homem feito à imagem de Deus, a animação da matéria e a aparição do espírito na criação. É o *primeiro* na ordem da natureza, ponto culminante da criação da terra, sendo primacial na linhagem que dele descende. Como tal, é a causa de tudo o que dele deriva nessa ordem, simbolizando, por isso, o *pecado original*. Ao pretender identificar-se com Deus, tornou-se o primeiro a errar, por isso, acarretando sobre si e a sua descendência todas as consequências inerentes – a perversão do espírito, o uso absurdo da liberdade, a recusa de dependência relativamente ao Criador (condição da própria vida), conduzindo-o à morte³⁵⁴.

Contudo, na doutrina Cristã, Jesus Cristo é o *segundo Adão*, mas o primeiro no sentido místico, pois Ele é a encarnação do Verbo, a própria Palavra de Deus feita homem, o homem já divinizado, agora não mais *imagem* mas *realidade* divina. Encontra-se em São Paulo um primeiro paralelismo que virá a ter enormes repercussões nos documentos patrísticos e em todo o curso da história da Igreja: “*Adão é a figura daquele que havia de vir; pela desobediência de um homem veio a condenação de todos, assim também pela obediência de um só veio para todos a justificação que dá a vida* (Rom. 5, 14; 17-19); *Como por um homem veio a morte, também por um homem vem a ressurreição dos mortos. E, como todos morrem em Adão, assim em Cristo todos voltarão a receber a vida* (Cor. 15, 20-22). Cristo, o segundo Adão, simboliza tudo o que de positivo existia no primeiro, e também a antítese de todos os seus aspetos negativos, substituindo, assim, a certeza da morte pela da ressurreição.

Assim, esta figura representa o *Homem Novo*, *cabeça de todas as coisas que estão no céu e na terra* (Ef. 1, 7-10, 2, 13-16), o primogénito da nova humanidade (Cl. 1, 15). Cristo inaugura os *novos tempos*, a *nova Criação*, com Cristo tudo recomeça e se faz de novo. Esta representação é uma objetiva alusão ao *redentor* que a todos traz a promessa do triunfo da vida sobre a morte.

354 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 39-40.

O grifo é a ave fabulosa com bico e asas de águia e corpo de leão, também comparado ao *monstro*, simbolizando o guardião dos espaços sagrados. Assim, os dois grifos que por cima desta figura organizam a estrutura de um baldaquino simbolizam os *guardiões do tesouro*, o da imortalidade simbolizada na figura do *Novo Adão*. Enquanto *guardiões do tesouro*, eles são, simultaneamente, sinal do sagrado e a confirmação daquela mesma simbologia³⁵⁵.

O galero sobrepujado pelo *lenço da Verónica* remete-nos diretamente para a figura do cardeal, enaltecida por manifesta associação ao piedoso e compassivo gesto da Verónica. Tal alusão carrega de valor encomiástico a figura clerical, nobilitando, por extenso, toda a hierarquia eclesiástica, mais uma vez aludindo ao gesto piedoso como *caminho de salvação*.

A senhora da Misericórdia

Claramente a figura da *Senhora da Misericórdia* se destaca como principal foco cêntrico da composição retabular³⁵⁶, reforçada em si mesma, como eixo vertical da composição³⁵⁷ mas, também, porque beneficia de uma escala ligeiramente superior a todas as restantes personagens, entre si representadas segundo uma semelhante dimensão. Lateralmente, os balaústres reforçam a Sua imagem e função, aludindo à Sua dupla natureza e reiterando a ideia da ligação ou mediação entre os dois mundos, na passagem de um ao outro.

Verificámos, acima, que são o rosto e as mãos da *Senhora* os principais centros visuais da composição, predominantemente as últimas que, como veremos, são o *microtema*³⁵⁸ desta composição. Se o rosto de qualquer figura humana, naturalmente, logo cativa a atenção do espectador³⁵⁹ e, por isso, se torne *foco* principal de uma composição, um

355 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 358-9.

356 Arnheim adverte-nos que “a centricidade surge sempre no início”, verificando-se “física, genética e psicologicamente”, contudo, que numa grande maioria dos casos, “ambos os sistemas (...) estão em funcionamento”. Cf. ARNHEIM, Rudolf, 1988, pp. 18 a 38.

357 Uma das direções visuais básicas, e principais entidades geradoras do equilíbrio dinâmico de uma composição. Cf. ARNHEIM, Rudolf, 2002, e também DONDIS, Donis A., 1973.

358 A versão sintética do tema da obra. Cf. ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 287.

359 Denominados por Michael Baxandall *atratores de atenção* (BAXANDALL, Michael, 1994).

acrescido e subtil jogo compositivo poderá condicionar o espectador e conceder à obra um acrescido potenciamento semântico. É sobre este ponto “excêntrico” das mãos da *Senhora*, conduzido e orientado pelo cruzamento de importantes linhas do traçado geométrico operante, que vemos convergir uma série de vetores apontando na sua direção, gerados a partir dos rostos e dos olhares das várias personagens, e que aí tomando eco, de novo, sobre si confluirão – constituindo, assim, a ideia presente de *reciprocidade*, de resposta confirmada à prece enviada. Desta forma, é concedido acrescido valor ao sublime *ato orante e intercessor* desta derradeira personagem de devoção, modelo supremo da compaixão *divina* e advogada de todas as causas, reforçando visualmente a sua figura enquanto *ente* de “manifestação de sentimentos de purificação espiritual”, suscitando uma atitude “de resgate individual, na procura da Salvação”³⁶⁰.

A linha do manto deliberadamente marca a separação entre os dois mundos, *material e etéreo, terreno e divino*, bem diferenciados pela presença das figuras dos *homens* e dos *anjos celestiais*. Mediadora entre o céu e a terra, a *Senhora* ocupa ambos os espaços, e embora pertencendo ao mundo dos homens vemo-la já elevando-se acima das restantes figuras cujos mantos e pluviais se situam abaixo da linha dos seus pés. Com o torso localizado acima da mediana horizontal da composição – genericamente marcada pelas cabeças das personagens ajoelhadas sob o manto – reforçada pelas triangulações formadas pelos seus braços e mãos postas, e pelas asas dos anjos e a inclinação das diversas porções do manto a cada lado (todas apontando alto), a sua figura assume acrescida leveza, sugerindo pairar e elevar-se já ao espaço do divino, visualmente mais simplificado e depurado, sempre acolhendo sob o seu manto protetor *todos* os que na tribulação da vida terrena mantêm piedosa atitude.

Naturalmente, o seu refinado e muito esmerado talhe, *semelhante ao da glíptica*, a todos desde sempre encantou; aos estudiosos, por todos os motivos, mas de forma idêntica a todos os que o contemplam, que mesmo sem um entendimento pleno de tudo quanto vêm, se deleitam no preciosismo e profusão das formas.

360 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 66.

Os retábulos laterais de São Sebastião e São Roque

Analísado este retábulo, e na prossecução dos nossos objetivos relativamente aos *traçados geométricos ordenadores da composição* empregues ao longo deste período, considerámos importante verificar qual poderia ter sido o método geométrico empregue nos dois retábulos laterais desta capela – o de São Sebastião, e o de São Roque – muito embora estes se mostrem mais simples e secundários.

Ambos se encontram muito desgastados e algo mutilados, ao de São Roque faltando-lhe alguns elementos, embora sendo ainda possível verificar a sua original organização e constituição, elementos nos quais nos baseámos para a nossa análise (figs. 76 e 77).

Pelos motivos já referidos, faremos de ambos uma mais restrita análise plástica e iconográfica, restringindo-nos, depois à sua análise geométrica.

Análise Plástica e Iconográfica

Evidenciando uma mesma organização, poder-se-á deduzir que os dois retábulos colaterais terão obedecido a um idêntico gizamento, e concebidos pela mesma mão, simultaneamente.

Ambas as estruturas seguem a mesma composição, concebidas segundo um arco policêntrico (ou de *asa de padeiro*) canelado, assente sobre impostas e pés direitos de pilastras lisas. São encimados por entablamento horizontal [sem frontão] e de conceção irregular, sem arquitrave nem friso, assentando a cornija diretamente sobre o arco. No interior, a abóbada é de caixotões alternadamente ornados com florões. A parede fundeira é também relevada, simulando a abertura frontal do arco, também de pilastras lisas e arquivolta canelada, na zona central mais cavada em secção semicircular, com o habitual concheado de vieiras na lúnula.

O perfil do arco organiza o interior da edícula, com o intradorso e abóbada escorçados e estreitando em direção à parede fundeira – simulando, assim, um espaço de maior profundidade. Desta forma o escultor não só confere maior dinâmica visual a todas as superfícies interiores do espaço de representação mas, simultaneamente, permite-se conceder acrescido alargamento ao *espaço da narrativa*.

No retábulo ao evangelho está um vulto perfeito de São Sebastião em elegante contraposto, atado a um tronco e, de forma não canónica representado barbado (fig. 78). O corpo desnudo, apenas cingido por um cendal, apresenta a perna direita ligeiramente fletida e o braço levantado acima da cabeça, sem erros, demonstrando um bom conhecimento anatómico. A existência de algumas marcas em pontos diversos do corpo denota a anterior existência das flechas hoje desaparecidas. À esquerda da figura de São Sebastião, aparentando surgir de uma abertura simulada no intradorso do pé direito do arco, vê-se um alto-relevo de um verdugo, munido de um açoite e de braço levantado ameaçando o açoite. A figura é algo torpe, exibindo menor esmero escultórico que a imagem central e denunciando a execução por outras mãos. A mão direita de São Sebastião segura o excerto de uma haste de duas flechas cujas penas podem ainda ser vistas na pilastra esquerda junto ao chão; da mesma maneira que o tosco relevo do solo indica o desaparecimento de outros elementos que fariam parte da composição.

O retábulo à epístola evidencia, em todo o tratamento escultórico, ter recebido maior atenção que o seu correspondente à esquerda (fig. 79). Exibindo uma composição mais pormenorizada, de maior delicadeza e aprimoramento, em ambos os lados do intradorso são abertas pequenas portas e janelas sugerindo a contiguidade de outros espaço e, por isso, permitindo o alargamento da narrativa. Enquanto no retábulo de São Sebastião, há uma única abertura que se resume a um arco (de acabamento pouco esmerado), neste caso, é evidente a atenção dispensada nos vários pormenores dos arcos e das janelas, sobretudo no que respeita a uma janela geminada, ao lado esquerdo, com um mainel servindo de suporte aos dois arcos. Ao centro, também em vulto perfeito, está a imagem de São Roque, com um capote entreaberto atado no pescoço e o gibão aberto mostrando a chaga. Exibindo um contraposto menos acentuado que São Sebastião, o tratamento da figura exprime um bom conhecimento das posturas, com a perna esquerda mais hirta suportando a generalidade do peso, auxiliada pela mão do mesmo lado segurando um bordão (hoje incompleto) firmado no solo. O tronco inclina-se suave e naturalmente para a frente e sobre o lado oposto, por acção da perna direita ligeiramente fletida exibindo a chaga; a mão direita segura o chapéu de aba larga, e o braço em pleno movimento adivinhando o descobrir da cabeça. De uma porta simulada no intradorso do pé direito do arco, à esquerda, ainda no limiar dos dois espaços, salienta-se um anjo, também em vulto perfeito,

notavelmente sugerindo um alargamento do espaço e ampliando a narrativa. O tratamento da figura é igualmente bem conseguido, com o movimento expresso na pose inclinada para diante e no esvoaçar das suas vestes de naturais pregueados. Delicadamente, empregando ambas as mãos, é o anjo quem aparta o gibão do santo e exhibe a sua chaga. Do lado oposto, à direita dos pés de São Roque, um pequeno fragmento mostra a inicial existência do cão, o seu outro atributo, hoje irremediavelmente perdido.

Importa referir que, em ambos os casos, a estrutura do arco é concebida num bloco único do qual fazem parte também as figuras – neste último caso, com a figura do anjo tocando a capa e o gibão do santo, este último salientando-se da abertura à nossa esquerda, o conjunto plenamente destacado de toda a estrutura envolvente.

Análise Geométrica

Após medidas efetuadas no local, verificámos que estas diferem muito pouco entre si: o retábulo de São Sebastião com 154 cm de altura por 95 cm de largura; e o de São Roque com idênticos 154 cm por 90 cm nas mesmas dimensões. Considerando que os escassos 5 cm de diferença encontrados na largura se poderão dever ao desgaste da pedra, para ambos os casos empregámos o módulo maior.

Dado o *marco* em que se inscrevem os retábulos, com $m = 1.631$, o *marco* que se lhe encontra mais próximo, por defeito, é o Retângulo de Ouro, com $m = \Phi = 1.618$.

Contudo, embora tenhamos começado por aplicar o traçado interno decorrente do retângulo específico que constitui o *marco* no qual se inscreve a obra – o *Retângulo de Ouro* – verificámos não ter sido a *estrutura interna* deste *marco*, o traçado regulador aqui empregue como auxiliar da composição. Prosseguimos, pois, com a divisão interna do *marco* segundo os vários métodos, seguindo a metodologia já referida³⁶¹. Depois de

361 Importa referir que, em todos os casos, optámos por aplicar todos os traçados sobre todas as obras, mesmo que não observando as orientações de Matila Ghyka relativamente à *Regra de não mistura de temas* (GHYKA Matila, 1977, pp. 126-127) relativamente às indicações de Alberti no *De Re Aedificatória* (ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro IX, Cap. V) – isto por termos observado que várias obras não exibiam o cumprimento das prescrições albertinianas, desde logo denunciando o menor esclarecimento do artista relativamente a estes procedimentos.

aturada comparação, constatámos ter sido o mesmo desenvolvimento da *Armadura II*, o traçado geométrico empregue nesta obra como auxiliar da composição, pelo que passamos a expor os nossos resultados (figs. 80 e 81).

Relativamente à estrutura tectónica, é interessante verificar que, em ambos os casos, os mesmos elementos estruturais surgem adequadamente concordantes com as mesmas linhas do traçado. Assim, vemos igualmente marcados o ponto em que o entablamento se encosta à arquivolta; a altura da flecha do arco; a localização das impostas; a altura da *base* sobre a qual estão de pé as figuras; a largura do vão; o primeiro recesso da parede fundeira após o escorçamento das paredes laterais; e o vão das pilastras simuladas ao fundo, marcando o aprofundamento semicircular da parede fundeira por detrás das figuras dos santos.

Relativamente às figuras, é muito interessante o conjunto de linhas do traçado usado pelo artista como auxiliar da sua composição.

Na figura de São Sebastião, indicamos, na imagem, a inclinação da perna de apoio, do ilíaco à ponta do pé; a inclinação da coxa e perna esquerda; a inclinação dos braços no mesmo alinhamento, desde o cotovelo esquerdo erguido até à ponta da mão direita; e a inclinação da cabeça; todos seguindo a orientação das linhas do traçado regulador.

Na figura de São Roque e do anjo indicamos: a inclinação de ambas as pernas³⁶²; a inclinação do manto sobre os ombros, segundo oblíquas análogas do traçado³⁶³; a linha de ambas as abas do gibão, uma aberta sobre a perna e a outra, pendente, alinhada com o eixo central da composição; a inclinação do antebraço que segura o bordão; a inclinação e posição do antebraço que segura o chapéu e, no seu seguimento, a inclinação da figura do anjo para diante, ambos sobre a mesma oblíqua; a triangulação sublinhando a figura e vestes do anjo; e, por fim, a inclinação da asa em alinhamento com o ombro e a mão que segura a aba do gibão já mais próxima da chaga.

Assim, pode ser dito que o artista responsável pela execução destes retábulos terá empregue o mesmo traçado regulador em todas as obras, importando esclarecer que, porque o arco triunfal da capela não evidencia uma tipologia retabular, e porque o portal denota um acentuado desgaste e a falta de alguns dos seus elementos, nos coibimos de a eles estender esta análise.

362 Coibimo-nos de marcar as linhas de ambas as coxas de modo a não sobrecarregar a imagem.

363 Não evidenciada à esquerda pelo mesmo motivo.

3.3.4 – O TÚMULO DE D. LUÍS DA SILVEIRA

Contextualização

Embora se desconheça a data da primitiva igreja na qual se encontra esta obra, a sua edificação deverá relacionar-se com o primeiro donatário de Góis, Anaia Vestrares³⁶⁴, no entanto sabendo-se por documentação que a mesma foi instituída sede de uma Colegiada em 1377 por Estêvão Vasques de Goes, o “9º Senhor de Góis e alcaide mor de Lisboa em tempo de D. João I”. Atualmente apresentando várias intervenções que ao longo dos séculos a beneficiaram, sabe-se que a reforma da capela-mor foi mandada executar por patrocínio do 17º Senhor de Góis e também 1º Conde de Sortelha, D. Luís da Silveira, de cujo túmulo agora nos ocupamos.

Sendo algo incertos a data e o local do seu nascimento, apontando-se Góis por volta de 1470, e Évora cerca de 1483³⁶⁵, sabemos que D. Luís foi primogénito de D. Nuno Martins da Silveira, *Senhor de Góis e de Oliveira do Conde*, e de D. Filipa de Vilhena, filha de Fernão Teles de Meneses (sepultado também em ostentoso túmulo no *panteão dos Silvas*, em São Marcos)³⁶⁶.

D. Nuno foi fidalgo destacado na corte de D. Afonso V e de D. João II, do Concelho de D. Manuel e seu Guarda-mor, e mais tarde, também Mordomo-mor da rainha D. Catarina – donde facilmente se depreende a educação esmerada de que o seu filho terá beneficiado.

D. Luís foi nobre e distinguido cavaleiro, herói de armas ao lado de D. Jaime em Azamor, mas simultaneamente revelando uma distinta faceta e notabilizando-se como homem de cultura, tendo sido reconhecido e aclamado pelos seus versos incluídos por Garcia de Resende no *Cancioneiro Geral*. Regressado vitorioso do Norte de África com cerca de 25 anos, cedo casou com D. Brites de Noronha Coutinho de quem teve vários filhos, por essa mesma época tornando-se íntimo do infante D. João, de quem foi feito Guarda-mor por nomeação de D. Manuel em 1515.

364 RAMOS, Mário Paredes, 1656, n.º 3/4, Cap. III, Doação de Goes – Sucessão dos Donatários – Demarcações, pp. 129-74.

365 COSTA, Manuel José da, e GAIO, Felgueiras, 1989. DINIS, António, 1998; RAMOS, João Nogueira, 2001; SILVA, João Castro, 2001.

366 GONÇALVES, António Nogueira, 1980.

Em 1522 D. João III fá-lo-á conde de Penamacor, e em 1527 conde de Sortelha, logo depois herdando o senhorio de Góis e a alcaidaria de Alenquer após a morte de seu pai em 1528. Embaixador na corte de Carlos V, com quem privava e de quem colhia as melhores impressões, foi incumbido de importantes missões diplomáticas junto daquele, tendo contribuído para a união da coroa portuguesa com a casa de Habsburgo, promovendo os acertos de casamento entre D. João III e D. Catarina de Áustria, e o imperador e D. Isabel de Portugal.

No seguimento de desavenças menos esclarecidas com a coroa – referidas como intrigas palacianas – ter-se-á recolhido a Góis “num estado de profundo desalento moral”³⁶⁷, já viúvo e logo após o nascimento do seu nono filho, mas sem nunca abdicar do seu espírito culto e cortesão. Habitado à vida palaciana e ao convívio com as mais eminentes figuras do seu tempo, “como bom senhor do renascimento que havia viajado e visto obras que pela Europa fora se estavam levantando no estilo dos novos tempos”³⁶⁸, dotou a sua vila e o seu senhorio de obras absolutamente notáveis e imbuídas do mais culto e inovador espírito do seu tempo.

Longe do seu condado, a sua acção mecenática estendeu-se igualmente a Évora, cidade na qual acompanhou a corte na categoria de *capitão dos cavaleiros da câmara* – cargo da máxima confiança no comando da guarda pessoal do rei. Por ocasião desta sua estada que o obrigava a residir e a permanecer em constante proximidade com o monarca, mandou edificar um palácio “adequado à sua nova condição de comandante da mais alta milícia equestre do reino”³⁶⁹, este em magnificência certamente superando o de Góis. O edifício, descrito por André de Resende como *a Casa de Sertório*³⁷⁰, foi erguido sobre as antigas termas romanas, no mesmo local onde anteriormente teria existido a residência do afamado chefe luso-romano. No dizer de Rafael Moreira, com este ato (*re*)edificatório, D. Luís da Silveira pretende estabelecer um processo associativo “entre o heróico capitão (...) e a sua *coorte*”³⁷¹.

367 CORREIA, Vergílio, 1921, p. 7.

368 Ibidem, p. 10.

369 MOREIRA, Rafael, 1991, p. 305.

370 RESENDE, André de, 1553, p. 17.

371 MOREIRA, Rafael, 1991, p. 312.

Deste mesmo palácio provém o primoroso retábulo da invocação *da Virgem com o Menino*, atualmente recolhido ao Museu de Évora, comumente conhecido pelo nome dos seus encomendadores – *os Condes de Sortelha*. Obra de devoção particular e de pequenas dimensões, a que nos referiremos noutra local, foi originalmente concebida para uma exedra remanescente no palácio, sendo habitual e unanimemente relacionada com a mestria de Nicolau Chanterene³⁷².

Na supracitada obra de 1921, Vergílio Correia dá-nos a conhecer a importante descoberta do testamento do fidalgo e do contrato das obras da capela-mor da igreja de Góis, este último celebrado em Lisboa a 10 de abril de 1529 com Diogo de Castilho por procuração “de plenos poderes” de Diogo de Torralva³⁷³. Nestes documentos D. Luís da Silveira dá indicações bem precisas quanto às medidas com que a capela deverá ser edificada: quanto ao número de sepulturas “levantadas” que aí poderão ser edificadas (nenhuma outra para além da sua, a de seu “tres Avô Gomes Miz de Lemos e a outra não sei cuja é”³⁷⁴); quanto à trasladação dos restos mortais de sua esposa para o túmulo que irá ser o seu, e que junto dos seus haveriam de permanecer para a eternidade; quanto às sepulturas de campa rasa que na ousia poderão estar; quanto ao modo como deverá ser sepultado (“no hábito de São Francisco”) e ao modo como os restantes defuntos nelas deverão ser depositados; quanto a outros objetos (relicários) que na capela poderão permanecer; ou mesmo o lajeamento da capela, os degraus, ou as várias responsabilidades dos empreiteiros e as suas. É bem patente nas suas palavras a ideia de que ambas as obras – capela e túmulo – estarão concluídas ainda antes da sua morte, sendo particularmente evidente a paixão que nutria por sua mulher, por honra de quem o túmulo erguia em homenagem póstuma, para com ela nele se juntar em “repouso eterno, lado a lado, à espera do toque de trombeta do juízo final”³⁷⁵.

Contudo, se existem provas documentais relativamente à construção da capela e dos artistas contratados para a sua edificação e nos mesmos documentos a prova do seu empenho e constante envolvimento em todos os aspetos concernentes à edificação da sua

372 Dias, Pedro, 1996 e 1999; ESPANCA, Túlio, 1996; GRILO, Fernando, 2000; MOREIRA, Rafael, 1991.

373 CORREIA, Vergílio, 1921, p. 28.

374 Ibidem, p. 27.

375 Ibidem, p. 9.

capela *funerária*, é desconhecido qualquer contrato que possa esclarecer quem terá sido o executante do túmulo e/ou se foram também por si orientadas as características formais da obra. De facto, malogradamente, os documentos existentes não fornecem quaisquer indicações relativamente aos aspetos formais e compositivos da sepultura, excetuando duas breves referências indicando “porque não deixo bem declarada a minha sepultura de que maneira se fará”³⁷⁶, “que seja posta no lugar da capela onde melhor parecer que deve estar, e será posta asima de todas”³⁷⁷. Finalmente, por referência mencionando a sepultura do regedor Aires da Silva, no mosteiro do São Marcos, indica que a sua deva superar aquela em qualidade artística.

Sendo mais uma obra sem comprovadas referências autorais, tem neste sentido recebido as mais diversas opiniões ao longo dos anos, sendo de um modo geral apontadas as suas influências gaulesas alternando entre Chanterene e Ruão, mas igualmente incluindo Odarte.

Considerando que o túmulo “merece um lugar de proeminência, senão primacial”, no contexto artístico nacional, e fazendo uma descrição detalhada de todos os nomes que no contrato vigoram, Vergílio Correia nunca avança nomes para a sua autoria³⁷⁸. Já Aarão de Lacerda, no estudo que dedica ao túmulo de Trofa do Vouga, assevera que a execução de ambos os túmulos [este e o de D. Duarte] pertencem a Nicolau Chanterene³⁷⁹. Embora sem uma asserção pessoal, João Barreira apenas refere que a obra é atribuída a Nicolau Chanterene³⁸⁰, posição igualmente partilhada por Reynaldo dos Santos³⁸¹.

Nogueira Gonçalves terá sido o primeiro a introduzir novos dados e adotar uma outra posição, afirmando que “a figura do fidalgo é caso para examinar à parte e poderá pertencer a Hodarte. Tudo o resto é da oficina de João de Ruão, digamo-lo desde já”³⁸². Na monografia dedicada a este túmulo, João Castro Silva³⁸³ afirma que ambas – escultura de vulto e estrutura tumular – são obras de Odart, pretendendo ver a assinatura do mestre na

376 Ibidem, p. 29.

377 Ibidem, p. 28.

378 Ibidem.

379 LACERDA, Aarão de, 1928, p. 80.

380 BARREIRA, João, p. 283.

381 SANTOS, Reynaldo dos, 1950.

382 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 132.

383 SILVA, João Castro, 2001.

epigrafe .A.B. de uma cartela na pilastra esquerda. Nelson Correia Borges, por comparação com outras obras por si incluídas no vasto acervo que atribui a João de Ruão, encontra neste túmulo uma repetição do “esquema geral da composição (...) dentro da mesma conceção”, embora identificando uma série de diferentes aspetos “nas pilastras, no arco tumular e na janela alta”³⁸⁴. Contudo, em artigo mais recente, revendo a sua opinião relativamente ao orante, afirma que “Não há nada nas estátuas de Góis e de Trofa que não possa ter sido feito por João de Ruão”³⁸⁵.

No seu alargado estudo dedicado à escultura de Coimbra, e numa referência simultânea ao túmulo de Trofa, e referindo-se sobretudo aos orantes, Pedro Dias considera ambos *muito próximos*, asseverando que Odarte teve a possibilidade de efetuar as obras em presença dos fidalgos, em ambos tratando-se “claramente [de] um retrato”.

Em concomitância com estes últimos autores, num abrangente e profícuo estudo que dedica à escultura tumular renascimental em território nacional³⁸⁶, Pedro Almeida Flor relaciona-o “estilisticamente” com o conjunto de obras pertencente “à primeira fase da arte de João de Ruão”, encontrando nela “a mesma estrutura arquitectónica semelhante” à do portal de Atalaia, dos túmulos de Trofa do Vouga e de Santa Maria de Óbidos. Com este último assevera um “total paralelismo a nível compositivo, iconográfico e plástico”³⁸⁷, embora reconheça no túmulo de Góis “um maior rigor arquitectónico”.

Vítor Serrão, referindo-se sobretudo aos “eruditíssimos grotescos de raiz romana” de elevada “finura” e “riqueza gramatical”, não refere qualquer atribuição à execução da estrutura tumular, sublinhando que as atribuições da escultura de vulto a Odarte, em falta de documentação comprovativa (e sem que lhe encontre afinidades de estilo) “carece ainda de fundamentação”³⁸⁸.

Carla Gonçalves, a autora que mais recentemente se referiu a estas obras, numa ampla monografia dedicada aos escultores *de Coimbra* neste período, afirma tratar-se de uma

384 BORGES, Nelson Correia, 1980, p. 41.

385 BORGES, Nelson Correia, 2003, p. 43.

386 FLOR, Pedro, 2002, p. 116.

387 “(...) facto explicável por se tratarem de duas obras com a mesma função e realizadas em períodos de tempo tão próximos”. Ibidem, p. 121.

388 SERRÃO, Vítor, 2002, pp. 153-4.

obra executada em parceria, “(...) porque Ruão era arquitecto-decorador que também procedia a ensambladuras pétreas, trabalho que Odarte, pelo que sabemos, não desempenhou, ficava incumbido do risco geral e da execução das arquiteturas fúnebres, tirando as esculturas ferais que competiriam a Odarte, por serem trabalhos que este artista desempenhava com a marca singular de um escultor de grande génio”³⁸⁹.

Por fim, no Dicionário de Escultura Portuguesa refere Baptista Pereira que é “hoje admitido pela generalidade dos autores” que estrutura tumular e decoração são da autoria de Ruão, assinalando também a controvérsia gerada em torno da estátua do orante por Odarte³⁹⁰.

Análise Plástica e Iconográfica

O túmulo consiste num arcossólio embutido formado por arco de volta perfeita lateralmente estruturado por pilastras que suportam um entablamento. Sobre este, rasga-se uma fresta organizada ao modo de um portal (pilastras com balaústres adossados suportando entablamento e frontão). Em baixo, assenta o conjunto num embasamento, com pedestais projetantes sob os elementos de suporte, com projeturas mais destacadas sob os balaústres (fig. 82).

As pilastras organizam-se como numa sobreposição de ordens, constituídas até ao arranque do arco por três elementos: duas estreitas pilastras intercaladas por um balaústre que avança ligeiramente relativamente àquelas. Aproximadas de dórico as pilastras são almofadas e decoradas assimetricamente, com a pilastra mais próxima do vão do arco exibindo decoração díspar: enquanto o par da esquerda e a pilastra exterior pertencente ao par da direita são ornadas com pendurados de troféus, panóplias, bucrânios, cartelas e festões, a pilastra esquerda do par à direita é decorada com vários motivos da paixão – uma tríade de cravos, a coroa de espinhos, o martelo e a torquês, pilar, uma escada e uma lança, um sudário. Nesta pilastra, numa das cartelas lê-se a inscrição I.N.R.I., e no seu par, à direita, a enigmática sigla .A.B., a qual, por diversas vezes, tem sido apontada como

389 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 528.

390 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2007, p. 538.

uma possível assinatura do artista³⁹¹ (fig. 83). Entre cada par de pilastras os balaústres, de fustes lisos, exibem três pequenos nichos em torno do tambor central.

Esta conjugação inferior de três elementos estruturais serve de suporte, no topo, la-deando o arco, a dois nichos que hoje se encontram vazios. Os nichos são organizados lateralmente por dois delgados balaústres alinhados sobre cada par de pilastras, servindo-lhes de mísula o capitel do balaústre que entre ambas se destaca. No topo, os nichos são sobrepujados por um baldaquino concebido como uma micro-arquitetura emulando a cúpula de um *templete* de planimetria hexagonal (fig. 84). Organizados segundo uma interessante composição em dois registos e criando um gracioso jogo formal de luz e sombra, o primeiro registo compõe-se de um arco de volta perfeita em cada uma das três faces, sem pés-direitos, sendo depois sobrepujado por um lanternim, também de igual planimetria mas rodado a 30° sobre o primeiro, com um nicho concheado aprofundado em cada uma das faces; no topo os lanternins são coroados por uma cúpula semiesférica.

Ao centro abre-se o arco de volta perfeita, com arquivolta e pilastras escorçadas, ambas almofadadas e decoradas. A arquivolta exhibe vários motivos em disposição simétrica com vários monstros alados, por vezes serpentiformes, esfinges, bucrânios, vasos, cartelas (uma das quais com a data de 1531 epigrafada), e vários pares de figuras antropomórficas metamorfoseando-se em sequentes enrolamentos fitomórficos (fig. 85). Os motivos dispõem-se em arranjos sucessivos a partir da base em direção à chave do arco, ao centro da qual se destaca o escudo de armas do senhor de Góis. As pilastras dos flancos são decoradas com pendurados de festões, taças, vasos e fênix, todos metamorfoseando-se sequencialmente em enrolamentos fitomórficos. O intradorso do arco, simulando uma abóbada, é revestido por uma fiada de caixotões ornamentados com florões, e nos pés-direitos, a cada lado, encontra-se esculpido o baixo-relevo de uma porta em arco de volta perfeita, com uma das portadas ligeiramente entreaberta e dois óculos vazados nas cantoneiras (fig. 86).

391 Se Vergílio Correia se mostra necessariamente cauteloso e não avança qualquer suposição (CORREIA, Vergílio, 1921, p. 17), já João Castro Silva, baseando-se em Quintino Prudêncio Garcia “tendo em consideração que, entre outros nomes, Philipe Hodart usava o de Byrio”, pretende ver nela a assinatura deste último: “A B(yrio)”, ou seja “Feito por Byrio”, ou, “em alternativa, poderia admitir-se uma outra expressão sob a modalidade de ablativo absoluto, a saber: A(uctore) B(yrio). E porque não em português: A(ssina) B(yrio)” (SILVA, João Castro, 2001, p. 47).

A arca funerária ocupa a totalidade da largura e da profundidade do arco que apenas na arquivolta e pés direitos se abre ligeiramente escorçado. Na sua face frontal ostenta um elegante baixo-relevo de dois pares de figuras antropomórficas metamorfoseando-se em enrolamentos simétricos, segurando ao centro um escudo de armas: à esquerda o dos senhores de Góis e condes de Sortelha (igual ao da chave do arco: esquartelado, o primeiro e o quarto de Silveiras, o segundo de Góis e o terceiro de Lemos), à direita o de sua esposa D. Beatriz de Noronha (esquartelado de Noronhas e Coutinhos).

Sobre o esquife ajoelha o conde, em imagem de vulto perfeito, armado em guerra evocando a sua nobre condição, de mãos postas dirigindo a sua oração a Deus. Esta imagem do cavaleiro é exímia, demonstrando o domínio perfeito da técnica escultórica aliado a um notável conhecimento da anatomia. Mesmo que a musculatura se encontre encoberta sob a armadura e que esta confira alguma rigidez à postura do nobre como seria espectável, é assinalável a coerência do *sistema simétrico* e o jogo eurítmico e proporcional na disposição dos membros, cumprindo a figura os cerca de sete a oito módulos segundo a dimensão da cabeça (fig. 87). Embora possa ser afirmado que a armadura implique menor talento escultórico porquanto as suas formas sejam mais simples e mais facilmente mimetizáveis, já o tratamento das mãos e do rosto denotam a destreza e o primor da arte do escultor, sem dúvida podendo ser dito tratar-se de um retrato do defunto³⁹² (fig. 88). Contudo, nem mesmo a armadura deixa de evidenciar os mais ínfimos detalhes, com a adequada sobreposição das várias peças e encaixes, articulações, cintas, presilhas e fivelas, e a cota de armas ligeiramente ondeante acompanhando os vários elementos. Mesmo que mais desgastados os dedos, dada a natureza branda da pedra de Ançã, apenas tocando-se levemente, evidenciam a delicadeza das mãos e a elegância do gesto, patenteando um bom tratamento escultórico. Com a cabeça levemente virada em direção ao altar, com o cabelo cortado ao modo da época e de semblante delicado, com um nariz afilado e os lábios suavemente entreabertos por entre o bigode e a barba farta, a expressão do rosto, diga-se, não tem o mesmo *pathos* e a agitação psíquica das figuras do refeitório de Santa Cruz.

392 O que se torna mais evidente quando sabemos que toda a obra se encontrava finalizada antes da sua morte. Cf. SILVA, João Castro, 2001, p. 39.

Os guantes e o capacete encontram-se poisados frente ao conde, entre si e um atril onde se encontra aberto um livro em cujas páginas se encontra a epígrafe DOMINE / LABIA / MEA AP / ERIESE T / OS ME VA / NNV MCI / ABITLA VDETV / AMADEV SINADI / VTORIV / MEVINT / ENDEDO / MNEAD / ADIVVA / MDVME (fig. 89), que julgamos condizer com as *Matutinas das Horas de Maria*, onde se lê: “*Domine, labia mea aperies: / Et os meum annuntiabit laudem tuam. / Deus in auditorium meum intende. / Domine, ad adiuvandum me [festina].*”

Importa referir que este modelo de escultura de vulto representando o defunto em pose orante é bastante incomum – somente catorze em todo o território peninsular³⁹³, dos quais apenas três lhe são anteriores – e habitualmente representando personalidades do alto clero ou da coroa. Contudo, sendo o documento datado de 1529 e aí referido o túmulo de Aires da Silva em São Marcos, natural seria que o conde conhecesse a existência do retábulo de Chanterene (c. 1526-1528)³⁹⁴, no qual o regedor Aires Gomes da Silva é representado em idêntica postura, ela mesma fazendo eco da de D. Manuel, de 1517, no portal axial de Santa Maria de Belém, que seguramente este fidalgo bem conheceria.

Ao fundo, na lúnula, está um baixo-relevo “duma espessura de medalha”³⁹⁵ representando a Assunção da Virgem (fig. 90). O grupo surge pairando acima das nuvens, com Maria ao centro de pé sobre o crescente sustido por um querubim. Acolitam a Senhora um coro de seis anjos: dois ajoelhados amparando o crescente; outros dois, mais lateralmente, entoando trombetas; e outros dois mais acima, o da esquerda segurando o manto e o da di-

393 João Castro, 2001, pp. 19-20. O autor refere: o sepulcro do bispo Bernardo Manrique, na capela da Encarnação na Catedral de Málaga, executado por Vigarny ainda antes de 1522; a sepultura de D. Juan Pacheco e de D. Maria Beatriz na capela-mor da igreja do convento do Parral, em Segóvia, executado por Juan Rodríguez e Lucas Giraldo em 1528; o orante D. Juan I de Castela, na capela dos Reis Novos da Catedral de Toledo, executado por Juanes em 1530; o sepulcro de D. Rodrigo de Mercado, na igreja de Onate, por Diego de Siloé; o túmulo do bispo D. Diego de Avellaneda, inicialmente no mosteiro de Espeja e hoje no Museu de Valladolid, executado por Filipe de Borgonha em 1536; o do bispo D. Gutierre de Vargas Carvajal, executado por Giralte em 1536/40; o túmulo de São Segundo, na ermida do mesmo santo, em Ávila, por Juan de Juni em 1571; o túmulo do arcebispo de Toledo, bernardo de Rojas (em bronze), na colegiada de Lerma, em Burgos, por Juan de Arfe; o túmulo do arcebispo Valdês, na igreja paroquial de Salas, nas Astúrias, executado por Pompeyo Leoni (já em 1576); os túmulos de Filipe II e de Carlos V no mosteiro do Escorial, também de Pompeyo Leoni em 1598; e os túmulos dos duques de Lerma, no presbitério de São Paulo em Valladolid e hoje no museu nacional na mesma cidade. Cf, CANTERA, Maria José Redondo, 1987.

394 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002; GRILO, Fernando, 2000; HENRIQUES, Fernando, 2006.

395 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 132.

reita a coroa sobre a Sua cabeça. O tratamento anatómico bem proporcionado de todas as figuras revela o mesmo mestre conhecedor, com a figura da Virgem também em cerca de oito módulos. Numa eternização do instante, o corpo afigura-se algo estático e sem movimento próprio, suavemente pairando, com o rosto espelhando imensa placidez. Caem as vestes em suaves pregueados, a modelação deixando evidenciar o peso do tecido. Todos os anjos exprimem natural e evidente movimento, nos gestos e nos panejamentos, exce- tuando os anjos mais próximos de Maria, naturalmente mais graves. O anjo músico da es- querda exibe traços bem distintos dos demais, com um cabelo liso e feições do rosto mais magras, por oposição aos cabelos encaracolados e feições rechonchudas dos restantes.

Sob esta representação encontram-se cinco cartelas com enrolamentos e laçarias, nas três centrais destacando-se um egicrânio ladeado por dois mascarões, todos sustendo gri- naldas entre si, suspensas pela boca.

Nas cantoneiras do arco estão dois *tondi* com um busto masculino e outro feminino, à esquerda e direita respetivamente (fig. 91a e 91b). Concebidos em vulto perfeito, unidos ao óculo apenas pelo tronco e o topo da cabeça, e aí ligeiramente sobrepostos à moldura circular, são ambos representados de rosto ligeiramente terçado e em idade madura: o bus- to masculino encontra-se togado ao modo clássico, barbado e com fartos caracóis na ca- beça; o busto feminino é caracterizado ao modo palaciano, usando uma fina camisa à qual se sobrepõe um vestido de decote quadrado, e na cabeça um elaborado toucado ao gosto da época. A modelação do rosto masculino evidência um melhor tratamento escultórico, com a expressão do rosto mais acentuada e dramatizada, as linhas do rosto mais cuidadas.

Sobrepujando o arco, o entablamento é constituído por uma arquitrave de três bandas, friso almofadado, e cornija de várias molduras. O friso é decorado simetricamente a par- tir de uma cartela central sustida por duas elegantes figuras antropomórficas (masculina à esquerda e feminina à direita) metamorfoseando-se em enrolamentos fitomórficos que logo originam monstros, em seguida bebês humanos que alegremente sobre as hastes e as folhagens se encavalitam, e nos extremos terminando os enrolamentos, a cada lado, noutras duas figuras antropomórficas idênticas às centrais. Lateralmente, já nas projeturas do entablamento, estão dois pequenos bustos – o da esquerda, desaparecido (talvez mas- culino), e o da direita, feminino.

Acima do entablamento rasga-se uma fresta em arco de volta perfeita lateralmente estruturada por pilastras às quais estão adossados balaústres suportando um entablamento

constituído apenas de arquitrave e cornija (fig. 92). As ombreiras e a arquivolta são escoreçadas, almofadadas e decoradas, as primeiras com troféus e panóplias, e a segunda com motivos antropomórficos assemelhando-se a esfinges – com cabeças e troncos humanos (uma feminina e a outra masculina, à esquerda e direita, respetivamente) – segurando ao centro um escudo, seguidamente metamorfoseando-se em enrolamentos fito e zoomórficos com festões e mascarões. No topo, coroando a fresta, está um frontão angular, curvilíneo e quebrado, e em cujo tímpano se inscreve mais uma vez o escudo de armas do conde de Sortelha.

No ângulo externo das pilastras estão duas graciosas figuras femininas aladas, distraidamente segurando uma cornucópia; adossadas às pilastras da janela, sentam-se delicadamente sobre uma quimera alada que brota do largo enrolamento em que uma das suas pernas se transforma. Estas duas figuras desnudas denotam um bom tratamento fisionómico evidenciando pleno conhecimento de *módulo*, *proporção* e *euritmia*. Os cabelos estão esvoaçantes como que impulsionados por uma ligeira brisa; os braços ora decaem delicadamente, ora se apoiam numa das pernas ligeiramente soerguida, as mãos já se metamorfoseando; os troncos estão ligeiramente retorcidos, voltados de costas entre si mas as cabeças viradas entreolhando-se (fig. 93).

Lateralmente a estas figuras e já nos extremos do entablamento, estão duas pequenas edículas exibindo a mesma tipologia da janela – com um frontão triangular assente sobre o entablamento, e este repousando sobre duas pilastras jónicas almofadadas, suavemente decoradas de círculos e meios círculos (fig. 94). No pequeno intercolúnio cava-se o nicho em arco de volta perfeita, concheado, abrigando uma jovem figura masculina desnuda em contraposto, segurando um bastão apoiado no chão junto aos pés, e na outra mão um elemento entretanto perdido. Nas cantoneiras abrem-se dois pequenos óculos vazados e a cada lado do nicho, ao modo de acrotérios, estão pequenas urnas clássicas assentes sobre plintos quadrangulares.

No embasamento salientam-se em ressalto os pedestais sob as pilastras, gerando um interessante jogo volumétrico criado pelo mais evidente ressalto sob o balaústre, encontrando-se cada campo decorado com motivos fito e zoomórficos. Entre os pedestais, ao centro do embasamento, dois anjos seguram uma cartela central sem qualquer inscrição; com o braço oposto seguram um tocheiro retorcido com enrolamentos fitomórficos e laçarias, de cujo esparto se destaca uma caveira cujo olhar placidamente

ambos enfrentam (fig. 95). Embora mais simplificados, os *putti* evidenciam a mesma atenção e esmero escultórico, sempre evidente o conhecimento anatômico e respectivas proporções.

Análise Geométrica

Considerando as medidas da obra, com A. $690 \times$ L. 375 cm aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.84$. Por aproximação por excesso consideramos tratar-se de um Retângulo Composto VII cujo módulo é $m = 1.866$.

Contudo, embora haja uma grande aproximação deste marco ao marco em que se inscreve a obra, excedendo-o apenas em algumas centésimas, logo verificámos que o conjunto das figuras internas que compõem este Retângulo não encontrava qualquer adequação na disposição dos elementos desta composição, assim como, seguidamente, não encontrámos qualquer concordância entre o traçado interno resultante e a mesma. Prosseguimos, pois, no traçado dos restantes métodos, tendo encontrado num dos métodos identificados nos Casos Gerais dos Retângulos, neste caso segundo a Secção Áurea dos Lados, o método geométrico de divisão interna do marco que proporcionou o traçado geométrico auxiliar utilizado pelo artista para organização prévia da sua composição. Passemos à análise dos resultados encontrados (fig. 96).

Começamos por identificar um conjunto de linhas horizontais que ordenadamente pautam a organização dos vários elementos, das quais, de maior importância, se apontam ambas as secções áureas horizontais, sobre as quais alinham o entablamento e o arranque do arco e a segmentação das pilastras dos flancos. A mediana horizontal terá proporcionado a altura do arranque dos baldaquinos dos nichos, tendo ainda sido usada, no topo, a projeção horizontal de um cruzamento de ortogonais para localização do entablamento da janela; e, um pouco mais abaixo, a projeção horizontal de importantes cruzamentos determinando a altura das figuras femininas adossadas à janela. Em baixo, sobre as secções áureas do retângulo horizontal inferior, resultante da secção áurea inferior do marco, são estabelecidas a altura do embasamento e, logo acima, da arca funerária.

Do conjunto das linhas verticais começamos por referir as duas secções áureas às quais se adequa, aproximadamente o vão da janela (tomado pelos ângulos em que são escorçados a arquivolta e os pés-direitos). Mais lateralmente, correspondendo à mediana vertical

dos retângulos verticais laterais (resultantes das secções áureas anteriores), encontramos a largura do vão do arco, correspondendo ao momento em que os pés-direitos são es-corçados reentrantes. A um lado e a outro destas linhas referimos, por fim, as projeções verticais que determinam a largura interna do arcossólio (com a qual coincide a largura da arca), bem como a linha que define a posição média vertical das pilastras dos flancos marcada pela posição dos balaústres e dos pequenos *templetes* empregues como acrotérios no entablamento.

Referimos agora um conjunto de pontos que assume relevada importância: em primeiro lugar, o centro geométrico da obra sobre o qual o artista colocou o rosto da figura em baixo-relevo de Nossa Senhora da Assunção; depois, o centro do arco coincidente com a secção áurea inferior do marco; e por fim os cruzamentos das diagonais de ambos os retângulos horizontais inferior e superior resultantes das secções áureas do marco, o primeiro determinando o centro do arco da janela e, o segundo, o ponto central da arca.

Os segmentos inferiores das seis linhas oblíquas que cruzam o centro geométrico da obra organizam três interessantes triangulações: uma primeira, mais ampla, sobre a qual se encontram os anjos que seguram o manto e a coroa da Virgem; a segunda, sob a qual encontramos a figura do cavaleiro ajoelhado frente ao atril; e a terceira, delimitando a silhueta da Virgem. No topo, as duas figuras femininas antropomórficas seguem a inclinação de duas linhas que sobre elas se cruzam.

Por fim, importa referir a adequação das pernas do orante e a inclinação do livro sobre o atril, concordando com curvatura da circunferência que contém o arco.

Aplicando o mesmo método de divisão interna ao quadrado no qual se inscreve a circunferência do arco, emerge um novo e interessante conjunto de linhas auxiliares da composição. Assim, podemos ver as secções áureas que terão servido para regular a posição e altura do cavaleiro, ou a posição dos pares de anjos que, mais próximos, acolitam Maria; as linhas oblíquas orientando a posição dos anjos e a inclinação dos braços do conde, ou a linha com a qual concorda a inclinação do atril (fig. 97).

Estratégias de Significação

A estrutura tumular

Analisando a composição face às suas mais elementares formas e direções, vemos um retângulo vertical encimado por [uma composição de formas (retangulares) que na sua disposição e organização a aproxima de] um triângulo. Ao centro desta estrutura [retangular encimada por um triângulo] abre-se um arco semicircular resultante da conjugação de um retângulo com um círculo que a ele se sobrepõe. O mesmo sucede no topo, embora neste caso o arco surja mais oblongo por *arrastamento* mais extenso do círculo que o conforma.

Deste modo vê-se duplamente reforçada a associação círculo-quadrado, bem presente no *pesado* retângulo inferior da estrutura cujo centro se vê *vazado* pelo arcossólio, mas também na própria organização estrutural dos arcossólios, com o círculo libertando-se do centro do quadrado e acima dele se elevando (de forma mais veemente no caso da janela). Tal como referimos noutros locais deste estudo, a conjugação destas figuras é evocativa do par céu-terra³⁹⁶: enquanto o círculo é símbolo de perfeição, sem princípio nem fim, totalidade indivisa – *alpha e omega* – símbolo universal do ser único, da *divindade*, já a figura antidinâmica do quadrado é, por antítese do transcendente, o universo criado, a própria terra por oposição *ao criador*. Na conjugação de ambos, o quadrado inscrevendo o círculo, ela exprime a divindade geradora no cerne da sua criação, a essência divina que anima a matéria humana – *Deus no homem*. Quando o círculo sobrepuja o quadrado, a sua conjugação materializa a “dialética do terrestre e do celeste, do imperfeito e do perfeito”³⁹⁷, simbolizando a aspiração a um nível de vida superior – que se observa de forma mais intensa e vigorosa, verdadeiramente ascensional, no caso da janela. A conjugação de ambos os níveis de significação remete-nos para o *ente criado* que, animado pela *força geradora*, a ela pretende *tornar* e com ela de novo *fundir-se*.

396 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 551.

397 Ibidem, p. 202.

Embora afastado do centro geométrico da obra, é necessariamente na figura do conde que encontramos o centro visual da estrutura, não só por ser ela mesma a representação de uma figura humana – de vulto perfeito e em escala real³⁹⁸ (medindo cerca de 1,65 m, se erguida de pé), e beneficiando do contraste lumínico que permite vê-la destacada sobre o fundo mais suavemente escurecido do arco – mas por ser igualmente o local de reforço visual imposto por ambos os centros do círculo e do quadrado, situado entre o rosto e as mãos postas do conde em oração e aí criando um *microtema*³⁹⁹ – a eternização até ao dia do *juízo final* da postura do devoto cavaleiro em oração, *ato contínuo* de fidelidade que guiou a sua bravura e audácia guerreira na luta e empenho constante por uma vida moral exemplar e de *virtude* na glorificação do evangelho.

Sobre o entablamento, a triangulação aí gerada, embora não se tratando de um triângulo equilátero – o que melhor “simboliza a divindade, a harmonia, a proporção”⁴⁰⁰ – dele adquire a mesma simbologia, exprimindo a ordem intelectual e espiritual em Deus, manifesto *uno* em três Pessoas. Constituindo-se esta triangulação um “vector centrífugo irradiando do centro pesado”⁴⁰¹ que mais abaixo se situa, progredindo ascensionalmente a partir das suas formas laterais e fortemente revigorado pelo mais longo retângulo central, é aí criado um novo centro secundário por reforço visual da fresta cuja verticalidade, por ascensão do círculo, lhe confere acrescida leveza. Assim, observando a obra no seu todo, o seu centro principal é atraído para o solo, aí se escorando e poderosamente assentando. Contudo, simultaneamente, ela toma aí crescimento vetorial movendo-se “para fora e para cima”, numa tendência que é vigorosamente fortalecida pela fresta.

Os motivos decorativos

Tratando-se de um túmulo, mais uma vez é óbvia a simbologia associada à morte e à ressurreição, para tal concorrendo o abundante reportório de elementos *decorativos* que co-

398 O que Michael Baxandall denomina um *atractor de atenção* (BAXANDALL, Michael, 1994).

399 “(...) uma versão pequena e concentrada do tema que se desenvolve no conjunto da composição”. ARNEHEIM, Rudolf, 1988, p. 110.

400 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 657.

401 ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 44.

bre a generalidade das suas superfícies, compondo um fraseado coerente para o qual cada *sema* fornece o seu contributo para a formulação da mensagem, evocando o mistério da *passagem*, da continuidade cíclica entre a vida, a morte, e a ressurreição para vida eterna.

O friso

O escudo é símbolo da arma passiva de defesa, símbolo *protetor*, sendo muitas vezes representativo do “universo, como se o guerreiro que o usa opusesse o cosmos aos seus adversários”⁴⁰². Vemos dele apartar-se lateralmente um par de figuras antropomórficas – seres alados com torsos humanos de ambos os géneros – que associando-se à simbologia das aves pode dizer-se exprimirem a imortalidade da alma. Os seguintes enrolamentos em que se desdobram, logo mais próximo originando *embriões* monstruosos mas também delicadas cabeças humanas, evocam a continuidade cíclica e progressiva, desenvolvimento, aperfeiçoamento, evolução de um estado a outro, locução corroborada pelas delicadas figurinhas de bebés que brincam sobre os enrolamentos, como etapas de passagem, ou estados de latência, aguardando manifestação. Nos extremos desta *sucessão* outras duas figuras idênticas às centrais estabelecem o elo dessa continuidade que, assim, se afigura sem princípio nem fim, *unida sob a égide do cosmos protetor*.

As pilastras

As armas tomam uma simbologia ambígua porquanto possam ser empregues como fortificação defensiva contra os ataques do inimigo e, simultaneamente, ser tomadas como instrumento de ataque para aniquilação do opositor – a arma é defesa e conquista. Desde sempre a simbólica religiosa fez uso de um conjunto de correspondências tomadas deste universo, transpondo-as sob a forma de analogias para o domínio da *luta espiritual contra*

402 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 296.

*as forças do maligno*⁴⁰³, sendo recorrentes nos textos cristãos expressões como a “armadura de Deus”, o escudo da fé” ou “a espada do Espírito”. “Do ponto de vista espiritual e moral, as armas significam os poderes interiores, não sendo as virtudes mais do que as funções equilibradas sob a supremacia do espírito”⁴⁰⁴.

Os símbolos da *paixão* aludindo ao ato salvífico de Jesus e à Sua natureza mártir, evocando o supremo ato sacrificial de *Cristo* pela remissão dos pecados do homem, são aqui empregues como analogia à *virtú* do cavaleiro cuja vida foi conduzida em função do Evangelho a exemplo do *Salvador*.

O arcossólio

No *limiar* [pés-direitos e arquivolta] vê-se um fino e muito minucioso baixo-relevo, praticamente simétrico a ambos os lados, que se inicia a partir da base dos pés-direitos. Aí, um pedestal quadrangular origina e serve de suporte a uma sequência de elementos sobrepostos, constituídos por arranjos de pares de figuras simétricas dispostas em torno de um fino fuste central, pontualmente separados por taças ou vasos clássicos, não faltando as fénix e os bucrânios, num conjunto que se estende a toda a arquivolta e termina a cada lado do escudo de armas do conde ao centro da chave do arco. Neste conjunto predomina uma evidente simetria segundo um eixo central que se prolonga e acompanha a curvatura do arco, no qual são dominantes as figurações *geminadas*, seja nos monstros serpentiformes, nas quimeras, nos pares de asas cruzados, nos peixes ou nos inúmeros enrolamentos, mas mais particularmente evidente nas esfinges e nos pares de gémeos antropomórficos amarrados entre si. A disposição cadenciada e ritmada destas representações *gêmeas* – re-

403 Veja-se a título de exemplo a *carta* de São Paulo aos Efésios: “No demais, irmãos meus, fortalecei-vos no Senhor e na força do seu poder. Revesti-vos de toda a armadura de Deus, para que possais estar firmes contra as astutas ciladas do diabo. Porque não temos que lutar contra a carne e o sangue, mas sim contra os principados, contra as potestades, contra os príncipes das trevas deste século, contra as hostes espirituais da maldade nos lugares celestiais. Portanto, tomai toda a armadura de Deus para que possais resistir no dia mau e havendo feito tudo, ficar firmes. Estai, pois, firmes, tendo cingidos os vossos lombos com a verdade, e vestida a couraça da justiça; E calçados os pés na preparação do evangelho da paz; Tomando sobretudo o escudo da fé, com o qual podereis apagar todos os dardos inflamados do maligno. Tomai também o capacete da salvação e a espada do Espírito, que é a Palavra de Deus” (6, 10-17).

404 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, 1994, pp. 86-7.

apresentação da duplicidade simbolizando as vertentes espirituais e materiais do homem⁴⁰⁵ – continuamente entretecidas por adicionais enrolamentos helicoidais que asseguram a ligação entre si e revigoram a continuidade cíclica da *cadeia*, simboliza a continuidade sucessiva entre estados, a evolução do ser transformado através do contínuo movimento das almas no processo do nascimento, morte e ressurreição num ser aperfeiçoado (para a qual concorrem a figura da fênix e as diferentes representações aladas⁴⁰⁶), num processo catártico que afirma a continuidade da vida no *além*.

No intradorso, a toda a altura dos pés-direitos, estão duas portas ligeiramente entreabertas, simbolizando o lugar de passagem entre dois mundos, do mundo terreno ao espaço do divino, do domínio do profano ao domínio do sagrado.

O arco assume a simbologia da *caverna* enquanto imagem do *cosmos*, o plano do pavimento correspondendo à terra, a abóbada de caixotões com florões espelhando o céu. Na sua complexa simbologia ela é vista como arquétipo do útero materno enquanto lugar de nascimento e de regeneração, local de origem e renascimento, assim, assumindo-se lugar de passagem da terra ao céu, pois “entrar na caverna é regressar à origem e, de lá, subir aos céus”⁴⁰⁷. Em pose digníssima e em oração, aí espera ajoelhado o fidalgo, o corpo permanecendo ainda no *mundo dos homens* mas o espírito [a cabeça] erguendo-se já ao *paraíso celeste* onde é aguardado pela *rainha dos céus e o seu coro celestial*.

A janela

Mais do que somente uma abertura de luz para o interior obscurecido da capela, a janela contribui para toda a simbologia do conjunto quando conjugada como elemento compositivo da estrutura tumular. “Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade”⁴⁰⁸ e, porque em arco, associa ambas as formas (retangular e circular) e as suas simbologias: a da receptividade terrestre relativamente a tudo o que é enviado pelos céus, e a da percepção intelectual e da consciência – ela simboliza não só o *olho físico* enquanto

405 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 349-351.

406 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 92-3; 99-102.

407 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 179.

408 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 382.

apreensor da luz mas, também, o *olho do coração* que recebe a luz espiritual. Assim, ela torna-se acesso à revelação e, por isso, lugar de epifania, no qual se prefigura um duplo movimento, simultaneamente descendente e ascendente: o primeiro de efusão sobre o homem da mensagem divina; o segundo, de elevação, possibilitando o acesso à realidade superior que é a *verdade divina*.

Verdadeiros guardiões do limiar, as panóplias dos pés-direitos desempenham idêntico papel àquelas nas pilastras, a de armas defensivas empregues na *luta espiritual*, assegurando a proteção daquele *ádito* de quaisquer pretensões das forças do mal. Os dois balaústres laterais aludem ao *duplo acesso* que a janela é, e ao seu carácter mediador entre os dois mundos.

As duas figuras femininas aladas que se adossam lateralmente à janela, assumem uma interessante simbologia, dado que “as asas são próprias das divindades e de tudo o que delas se possa aproximar depois de uma transfiguração”⁴⁰⁹, tal como seja o caso dos anjos e da alma humana. Assim, elas exprimem o movimento do *pneuma* e a sua elevação em direção ao sublime, num impulso para transcender a condição humana que se exprime no ato de libertação vitorioso por domínio do terrífico *monstro* sobre o qual se sentam. As cornucópias exprimem a bem-aventurança e a prodigalidade das dádivas divinas.

O esquife

Nele os amantes aguardam juntos a eternidade⁴¹⁰, ambos os escudos de armas seguros por figuras idênticas às do friso, embora aqui os enrolamentos se restrinjam a motivos vegetalistas – flores, espigas e cornucópias. Assim, na face frontal da arca é firmada a perpetua a ligação entre ambos, por benéfico augúrio vivificado por abundantes símbolos de crescimento, de fertilidade e fecundidade, do amor, da harmonia, das virtudes da alma e da perfeição espiritual, de todo o potencial de regeneração de todas as possibilidades do ser, dons profusamente assegurados por dádiva divina⁴¹¹.

409 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 92-3.

410 “Quanto mais cedo (...) os meus ossos forem ajuntados com os seus mais eu folgarey”, in CORREIA, Vergílio, 1921, p. 28.

411 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 230-1; 303-5; 329-30.

O embasamento

Dois anjos seguram ao centro a cartela na qual deveria encontrar-se gravada a homenagem evocativa daquele que acompanham, enquanto enfrentam destemidamente o inelutável destino da morte física que brota da cornucópia como *caminho único para a salvação divina*.

3.3.5 – OS TÚMULOS DO PANTEÃO DOS LEMOS EM TROFA DO VOUGA

Contextualização

A origem da capela aonde se encontram os túmulos que agora abordamos relaciona-se, naturalmente, com a figura do seu fundador, D. Duarte de Lemos – o 3º senhor *da Trofa do Vouga*, fidalgo do Concelho de D. Manuel e de D. João III, capitão-mor do Mar e da Costa de Cambaia na armada de D. Francisco de Almeida⁴¹² – que a terá mandado edificar como capela funerária para a sua família. Segundo dados coligidos por Aarão de Lacerda⁴¹³, a origem da *casa* dos Lemos tem origens na Galiza e remonta a um período anterior ao do início da nacionalidade. Desde logo a família esteve ligada ao poder real, com alguns dos seus elementos destacando-se em importantes momentos da nossa história, quase sempre desempenhando cargos de relevo na corte.

D. Duarte de Lemos era filho de D. João Gomes de Lemos (e de D. Violante de Sequeira), este último primogénito de Gomes Martins de Lemos “*o mosso*” (e de D. Maria de Azevedo e Meira), a quem D. Afonso V fez “senhor da Trofa, de juro e herdade com jurisdições e império para ele e seus descendentes varões”⁴¹⁴ pelos seus destacados e heroicos feitos na batalha de Alfarrobeira. Pouco mais tarde, encontrando-se então

412 COSTA, Manuel José da, e GAIO, Felgueiras, 1989.

413 LACERDA, Aarão de, 1928.

414 Ibidem, p. 17.

Gomes Martins de Lemos ao serviço da casa do Duque de Bragança, tio do rei, também por carta régia lhe foram concedidos ainda o senhorio da Pampilhosa, “as justiças e oficiais da terra de Álvaro”, e o padroado da igreja da vila de Trofa, títulos hereditariamente transmissíveis aos varões da família. Ainda neste seguimento é importante referir que este Gomes Martins de Lemos era segundo filho de Gomes Martins de Lemos (*o velho*), o 14º senhor de Góis (etc.)⁴¹⁵ que fora casado com D. Mécia Vasques de Góis, ou seja os mesmos antepassados de D. Luís da Silveira (o encomendador do sumptuoso túmulo de Góis) que assim se confirma ser primo de D. Duarte de Lemos. Conclui Virgílio Correia que “esta família teve, evidentemente, a preocupação dos moimentos ricos”⁴¹⁶.

Aponta-se a data de 1478 para o ano do nascimento de D. Duarte de Lemos, rondando os 27 anos quando partiu pela primeira vez para a Índia na armada do 1º vice-rei. Daí regressado, voltará a embarcar logo em 1508 já como capitão de uma das caravelas da armada, esta comandada por seu tio materno, D. Jorge de Aguiar, cuja morte por naufrágio o fará suceder no cargo de capitão-mor do Mar e de toda a Costa de Etiópia e da Arábia, com “toodallas fortalezas e armadas desde Çofalla até Combaya” – cargo de enorme prestígio e bem lucrativo, o mais importante logo a seguir ao de Afonso de Albuquerque com quem viria a ter acicatados confrontos⁴¹⁷. Manteve-se atribulada a sua vida nas conquistas marítimas, sucedendo-se novas idas à Índia e, mais tarde, a partir de 1535, várias outras ao Brasil, durante as quais foi mantida correspondência com D. João III. Casou com D. Joana de Melo, filha sucessora de D. Álvaro de Brito e de D. Isabel Pacheco, com quem teve vários filhos varões que igualmente se destacaram nas campanhas da Índia. Contudo, D. Duarte de Lemos não granjeia nas crónicas a melhor memória, sendo muitas vezes referido como homem áspero, altaneiro e de temperamento difícil⁴¹⁸.

Embora só tenha falecido em 1558, tal como consta no epitáfio do seu túmulo⁴¹⁹, têm sido apontado o ano de 1534-35 como a data provável em que na vila do seu senhorio

415 Ibidem. Ver também CORREIA, Vergílio, 1924, e RAMOS, Mário Paredes, 1656-71, pp. 162-174.

416 CORREIA, Vergílio, 1924, p. 97.

417 LACERDA, Aarão de, 1928, pp. 19-64; SOVERAL, Manuel Abranches de, 1999.

418 LACERDA, Aarão de, 1928, pp. 78-79.

419 Relativamente a esta data ver o esclarecimento de Aarão de Lacerda relativamente à adulteração da epígrafe na cartela da arca tumular. Cf. LACERDA, Aarão, 1928, pp. 75-80; e também CASTRO, D. João de, 1926.

mandou erguer uma “capela panteom, do melhor sem dúvida que possuímos da arte do renascimento em Portugal, e integrada mais tarde na igreja que se construiu, como sua capela mór”⁴²⁰. Esta data deverá relacionar-se com um conjunto de circunstâncias que se prenderia, com a morte de sua mulher em 1529, e com a de seus pais “NA HERA DE 15”, como dizem ambos os epitáfios; ou pela sua vontade de para ali trazer, também, os restos mortais de seu avô “GVOMES MARTIZ DE LEMOS QUE FOI FILHO DE GVOMEZ MARTIZ DE LEMOS O VELHO SENHOR DE GVOIS”.

No século XIX um incêndio de largas proporções terá arruinado todo o palácio dos senhores de Trofa, assim como a respetiva igreja que se lhe prolongava em ângulo reto⁴²¹, também ela em parte destruída, mas no seu interior preservando-se a capela-mor e os túmulos de que agora nos ocupamos.

Na obra supracitada, Aarão de Lacerda refere-se a este conjunto como um “monumento até agora por estudar, apesar de já citado pelos nossos historiadores de Arte mais em evidência como o ilustre Mestre Joaquim de Vasconcelos, Teixeira de Carvalho, Vergílio Correia e Reynaldo dos Santos, e ainda por Walter C. Watson que a êle se referiu de passagem”⁴²². Para estes autores, sem que sejam conhecidas provas documentais que pudessem testemunhar a autoria desta obra escultórica – procurando clarificar e identificar afinidades estilísticas entre traças arquitetónicas de várias edificações (algumas melhor documentadas e nas quais se conhece o envolvimento dos respetivos mestres, com outras nas quais alguns artistas podem presumir-se implicados), relacionando sempre obras como as de Góis, de São Marcos, de Atalaia, ou os túmulos de Santa Cruz, e relacionando os escultores que a par daqueles *arquitetos* e integrados nas suas *companhas* possam ter criado este túmulos – oscilam as opiniões daqueles autores, mais uma vez, entre os génios artísticos de Chanterene e Ruão, e algumas vezes apontando-se Odarte para o lavrante das figuras de vulto⁴²³. De uma maneira geral, são apontados diferentes tipos de intervenção em contexto oficial, distinguindo a conceção da estrutura tumular, do cinzelado das imagens de vulto, e do labor da decoração.

420 LACERDA, Aarão de, 1928, p. 69.

421 GOMES, Marques, 1899.

422 LACERDA, Aarão de, 1928, p. 71.

423 CORREIA, Vergílio, 1921 e 1924; CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, 1921 a), e 1924; SANTOS, Reynaldo dos, 1950. WATSON, Walter Crum, 1908.

Mais tarde, António Nogueira Gonçalves assevera que “a composição clacissizante da arquitetura dos conjuntos tumulares, a decoração e a escultura figurativa revelam-se obra de João de Ruão”, apontando Odarte, também, como o executante da figura de vulto do orante⁴²⁴. Relacionando Ruão com as obras de Trofa e de Góis, Rafael Moreira assinala a sua novidade espacial e vê no trabalho escultórico um “pretexto para um exercício harmónico de volumes sobreornamentados”⁴²⁵. Pedro Flor atribui a obra “à primeira fase da arte de João de Ruão”, dadas as profundas afinidades da estrutura arquitetónica com o portal de Atalaia e os túmulos de Góis e de Óbidos⁴²⁶. Mais recentemente Vítor Serrão reitera as semelhanças entre os programas decorativos dos túmulos de Trofa e de Góis, os quais considera superiores aos que “se conhece de João de Ruão e que faz pensar num artista mais culto como Chanterene”, e que as figuras dos orantes [este e o de Góis] “delicadamente gizadas a escopro no calcário brando”, se afastam do dinamismo impetuoso *dos barros* de Odarte⁴²⁷. Nelson Correia Borges afirma que “Não há nada nas estátuas de Góis e de Trofa que não possa ter sido feito por João de Ruão”⁴²⁸, e Baptista Pereira relaciona também a “estrutura e decoração adicional” de ambos os túmulos com o lavor de João de Ruão, e sem se pronunciar refere apenas as divergências de opinião geradas em torno da autoria de Odarte⁴²⁹. Carla Gonçalves, como já anteriormente referimos, incumbe Ruão “do risco geral e da execução das arquitecturas fúnebres”, e atribui também a Odarte as esculturas “que este artista desempenhava com a marca singular de um escultor de grande génio”⁴³⁰. Na sua mais extensa e cuidada análise à escultura coimbrã, Pedro Dias segue de perto o mestre António Nogueira Gonçalves, e corroborando a proximidade das características escultóricas – “as armaduras quase iguais” – assevera que ambas as imagens dos orantes, “claramente um retrato”, teriam sido executadas “com o nobre na presença do artista”⁴³¹.

424 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, e também 1952.

425 MOREIRA, Rafael, 1925, p. 326.

426 FLOR, Pedro, 2002, p. 116.

427 SERRÃO, Vítor, 2002, pp. 153-4.

428 BORGES, Nelson Correia, 2003, p. 43.

429 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2007, p. 538.

430 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 528.

431 DIAS, Pedro, 2003, p. 120.

Dada a clara proximidade compositiva de ambos os túmulos de Trofa, certamente executados durante a mesma empreitada, obedecendo a um modelo gizado por um mesmo artista, e constituindo um caso peculiar deste estudo, optámos por expor simultaneamente a sua análise, começando pelo túmulo à epístola – o de D. Duarte de Lemos e de D. Joana de Lemos – por ser aquele que maior destaque e atenção tem recebido por parte da historiografia artística, dado nela se encontrar a notável escultura de vulto do encomendador, talhada em tamanho real.

A estrutura tumular de D. Duarte de Lemos e de D. Joana de Melo

Análise Plástica e Iconográfica

A estrutura tumular compõe-se de dois arcosólios com vãos de diferentes larguras (mais amplo o de D. Duarte) organizados numa estrutura única (fig. 98). A organização e articulação dos dois arcos tumulares são feitas por meio de pilastras que se *aproximam* das coríntias, estando estas assentes sobre pedestais que se destacam projetantes de uma arca tumular que se estende a toda a largura da estrutura. Sobre os capitéis das pilastras assenta um entablamento de composição regular, com arquitrave de três bandas, friso decorado e arquitrave de várias molduras. Acima de cada arcosólio ergue-se um frontão triangular e, entre ambos, em plano ligeiramente recuado (dada a espessura da estrutura que avança projetante relativamente ao vão de parede a que se encontra adossada), rasga-se uma janela em arco de volta perfeita, com a arquivolta e os pés-direitos acentuadamente escorçados e reentrantes.

Embora os capitéis ostentem baixos-relevos de folhas de acanto assomando sobre as arestas laterais, os habituais enrolamentos de caulículos que formam as volutas⁴³² veem-se substituídos por chifres ovinos, vendo-se ainda as suas faces frontais ornadas com acrescidos elementos: nos dois capitéis laterais uma fénix de amplas asas abertas; no central, um crânio humano sobre um vaso clássico.

As pilastras são almofadadas e decoradas de grotescos em sucessivas sobreposições, ao modo de *candelabra*, com elementos simetricamente emparelhados em torno de um

432 VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro IV, 9, p. 144.

fino fuste, motivos na sua grande maioria de temática profana. Esta decoração é a mesma nos pés-direitos, na qual são alternados pares de monstros (ora marinhos, ora serpenti-formes, a maioria das vezes alados), aves, fénix, arranjos florais, festões, taças e cálices, cornucópias, escudos com bustos humanos (todos masculinos), cartelas (nenhuma epigra-fada) e, também, querubins ou um anjo músico tocando guitarra (fig. 99). Neste conjunto julgamos interessante realçar a presença de uma rã em posição invertida sustendo pela cabeça uma figura antropomórfica cujos membros se metamorfoseiam em folhagens – motivo representado em ambas as pilastras dos flancos, embora exibindo ligeiras diferen-ças formais (à direita mais rude), que julgamos dever-se a uma inferior tradução à pedra do mesmo motivo retirado de um caderno de fontes imagéticas.

Os pedestais são também almofadados, decorados com interessantes figuras ao gos-to clássico (figs. 100a, 100b e 100c). O da esquerda exhibe uma composição simétri-ca marcada por um fino balaústre de pé muito elevado, ladeado por dois monstros caprípedes alados, tronco de leão e uma estranha cabeça. Já próximo do topo do fino fuste abrem-se, a cada lado, enrolamentos de folhagens que nos extremos originam uma cornucópia transbordante de frutos. No topo, rematando a figura, abre-se uma taça com frutos e folhagens. No pedestal central representa-se outro elegante motivo também de acentuada simetria vertical, este composto por uma fonte formada por um fuste delgado e uma ampla bacia, sob a qual, poisadas no solo, duas aves fantásticas se recostam e erguem para o alto as cabeças desprovidas de bico. Sentados no bordo da bacia, dois meninos seguram varas apontadas à cabeça das aves controlando a sua investida. Ao centro da bacia ergue-se novo fuste de perfil mais largo, com um arranjo de folhagens brotando da bica da fonte. No pedestal da direita representa-se uma figura masculina barbada ajoelhada empunhando uma faca. Esta figura é sobrepujada por um bucrânio de cujos chifres pende um pano aberto, enlaçado e preso nos extremos por cordões com borlas de festões.

Criando um interessante jogo formal com os diferentes ressaltos volumétricos dos pedestais – como se a estes, outros mais largos os precedessem – o artista concebe aí novos almofadados que utiliza como áreas adicionais de representação, delas nos dando apenas uma visão parcial. Assim, ladeando os pedestais dos flancos podem ver-se as duas metades seccionadas de uma mesmo motivo, originadas a partir de um mesmo *debuxo*, no qual se pode ver uma figura masculina acorçada sustendo sobre cuja cabeça um fino

fuste vertical. Com a mão e o braço levantado, o homem segura a cauda de uma ave fantástica que se metamorfoseia em vários enrolamentos vegetalistas. No prolongamento do fuste sobrepõe-se à ave um botão de flor, de cuja base nasce uma cornucópia repleta de frutos. No topo, do centro da corola nasce ainda uma folha. No caso do pedestal central a composição é de execução mais rude e ligeiramente diferente: as figuras acoradas são representadas em corpo inteiro, neste caso uma figura feminina à esquerda e outra masculina à direita, encontrando-se sobre as suas cabeças a bacia de uma fonte; sobre esta está uma figura zoomórfica monstruosa, não chegando a formar-se, no topo, nem o botão nem as cornucópias laterais. Em todos os casos verificam-se distinções ao nível das formas que se podem traduzir pela imprecisão da passagem à pedra de um mesmo debuxo, ou da sua execução por distintos auxiliares.

O friso é igualmente almofadado, constituído por composições distintas sobre cada arcosólio, sendo perceptíveis algumas assimetrias em cada composição. Começando pelo friso da esquerda, vemos ao centro duas figuras antropomórficas aladas de torsos e cabeças humanas – a da esquerda masculina, e a da direita feminina, com corpo e patas de leão – segurando um escudo de rebordo com vários recortes, ao centro do qual se releva um mascarão masculino. As caudas de ambas as figuras prolongam-se lateralmente em sucessivos enrolamentos vegetalistas, o primeiro terminando numa cornucópia, o seguinte num animal fabuloso alado com cabeça leonina, ele mesmo dando origem a um último enrolamento que termina, ao lado esquerdo do friso, numa decrépita e monstruosa figura, caprípede, asas de águia, corpo de leão, torço e cabeça de mulher; e para o lado direito, junto à pilastra central do túmulo, num outro monstro mais simplificado e também alado. No friso da direita duas figuras antropomórficas masculinas aladas seguram ao centro uma cartela retangular sem qualquer inscrição, terminando a cada lado num mascarão humano de perfil. Os torsos humanos metamorfoseiam-se em corpos de inseto de longas caudas escamadas, cujo prolongamento fitomórfico se desdobra em sucessivos enrolamentos, logo originando uma cornucópia chamejante e esta originando dois enrolamentos que estão na origem de duas quimeras que afrontando-se a abocanham. Nas projeturas que se formam sobre as pilastras destacam-se três bustos em baixo-relevo: o da esquerda feminino, terçado e de cabelo apanhado, com um véu cobrindo-lhe a cabeça; o da direita, masculino, barbado e em idade madura; e ao centro (operando a segmentação entre frisos), um busto masculino em idade jovem, com o cabelo desalinhado e esvoaçante. Os três bustos

patenteiam um cinzelado menos aprimorado que poderá indicar a sua execução por mãos secundárias (figs. 101 e 102).

Sobre o entablamento, coroando cada arco eleva-se um frontão triangular com espessas volutas em volta e contravolta adossadas ao extradorso das empenas. Nos tímpanos abrem-se dois *tondi* de fundo vazado, com bustos a todo o relevo representando duas figuras de meia-idade com muito graciosos traços fisionómicos e cândida expressão, ambos evidenciando uma boa modelação e tratamento escultórico de um artista conhecedor e mais experimentado. À esquerda encontramos um busto masculino, barbado, e à direita uma figura feminina, togada ao modo clássico e com um elegante e palaciano penteado entrançado. Nos ápices dos frontões subsistem pedestais que, à época, terão recebido outros elementos decorativos – talvez cruces, ou fogaréus – hoje desaparecidos. No extremo esquerdo do entablamento está um acrotério que toma a forma de uma urna assente num pedestal, supondo-se a possível existência de outros iguais no extremo direito e, talvez, entre os frontões (figs. 103a e 103b).

Entre os frontões rasga-se um janelão de remate semicircular, com pés-direitos e arquivolta escurçados decorados com elegantes motivos: ao centro da arquivolta vemos um mascarão seguro por duas aves fantásticas cujas caudas, em prolongados enrolamentos, originam nos extremos dois fachos chamejantes. Nos pés-direitos os motivos são iguais a ambos os lados: uma cabeça masculina barbada, envolta em laçarias que se prolongam dos seus longos bigodes, suspendendo pela boca um fio que pendura um cruzamento de alabardas, mais abaixo um arco e uma aljava, e por último um festão (fig. 104).

Ao centro da estrutura, os arcos de volta perfeita assentam diretamente sobre pés-direitos almofadados e decorados com os motivos que acima referimos. As arquivoltas, no entanto, exibem diferentes elementos decorativos, neste caso compondo-se dos mesmos emparelhamentos de elementos simétricos, quase todos de carácter vegetalista, excetuando-se o par de monstros serpentiformes que afronta a chave do arco do arcossólio de D. Duarte. Estes motivos, ao contrário daqueles que decoram as pilastras e os pés-direitos – cuja composição se organiza em sobreposição vertical de pares dispostos ao longo de um eixo vertical – são compostos por arranjos de simetria radial acompanhando a curvatura do arco.

No arcossólio esquerdo encontra-se a imagem de vulto perfeito de D. Duarte de Lemos, representada em tamanho real (c. 165 cm) ajoelhado sobre uma almofada na direção do altar. À sua frente encontra-se um atril sobre o qual se vê um livro aberto, a seu lado

os guantes pendurados, e do lado oposto ao atril o seu elmo poisado no chão (fig. 105). O conjunto dos objetos de vulto é representado obliquamente ao plano frontal, orientando para o altar a figura do cavaleiro e, em função deste, o atril à sua frente e a almofada sobre a qual ajoelha. O conjunto exibe um imenso preciosismo na impecável reprodução de todos os elementos, desde a figura humana à armadura do cavaleiro fielmente reproduzida nos seus mais ínfimos pormenores (faltando-lhe hoje o punho e a lâmina embainhada da espada), passando pela peça de mobiliário profusamente decorada com motivos idênticos aos da estrutura tumular. O orante é representado em cerca de sete módulos e meio tomados pela medida da cabeça, vendo-se correta e adequada a proporção anatómica dos membros relativamente ao todo (fig. 106). Naturalmente, a modelação do rosto terá recebido particular atenção do que se julga ser um retrato de D. Duarte⁴³³ (fig. 107): o cabelo como se usaria ao modo da época⁴³⁴, ligeiramente comprido e caindo de modo natural sobre a nuca, deixando perceber o pavilhão auricular minuciosamente modelado em todo o pormenor; a barba farta, as sobrancelhas espessas, as maçãs do rosto e as bochechas suavemente marcadas, o nariz bem delineado e os lábios suavemente abertos com os dentes só muito subtilmente percebendo-se; o olhar acutilante espelha o carácter aguerrido e determinado do cavaleiro. As mãos, embora de um guerreiro, mostram-se simultaneamente delicadas, com os dedos magros⁴³⁵ e as ramificações das veias perceptíveis à flor da pele.

Exibindo um tratamento escultórico muito idêntico ao do rosto do cavaleiro de Góis – e em ambos, um retrato *plo natural* será – mantemos a opinião de que se afastam do mesmo fulgor e expressividade anímica das figuras do refeitório crúzio.

Importa voltar a referir a invulgaridade deste modelo de orante na escultura tumular, do qual existem apenas catorze exemplares em todo o território peninsular⁴³⁶, sendo a generalidade pertencente a representantes do alto clero ou da coroa. Somente quatro são de data anterior a esta, entre as quais a de D. Luís da Silveira, em Góis.

433 LACERDA, Aarão, Op. Cit., pp. 86 e ss.

434 Semelhante ao de D. Luís da Silveira ou ao de D. Manuel (no portal do Jerónimos).

435 Uma das características mais habitualmente conotadas com a mestria de Nicolau Chanterene. Cf. LACERDA, Aarão, Op. cit.; CORREIA, Virgílio, Op. cit.; CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, Op. Cit.; SANTOS, Reynaldo dos, Op. cit.

436 CANTERA, Maria José Redondo, 1987; e SILVA, João Castro, 2001.

O intradorso de ambos os arcos é artesoado simulando uma abóbada de caixotões, estes alternando fundos lisos e outros adornados com florões, enquanto os pés-direitos se encontram estriados de espessos junquinhos a cerca de dois terços da altura. Ao fundo, por detrás da imagem de D. Duarte, vê-se ao centro da lúnula o escudo de armas dos Lemos, obliquamente suspenso do elmo por correias afiveladas por entre o luxuriante paquife que se estende a toda a superfície. Por baixo, está um baixo-relevo descrevendo três janelas perspectivadas em arco de volta perfeita, como uma *loggia* vista a partir do interior.

Nas cantoneiras encontram-se três de quatro *tondi* que, embora de idêntica qualidade escultórica, não exibem a mesma delicadeza e o trato expressivo daqueles nos tímpanos dos frontões. No arcossólio de D. Duarte terá existido, à esquerda, um busto masculino (hoje desaparecido), encontrando-se à direita o correspondente, feminino, com a cabeça coberta por um elegante toucado. Este busto, embora togado ao modo clássico, usa por baixo uma camisa plissada de colarinho alto, justo ao pescoço, e ao qual não falta a bordadura. Nas cantoneiras do arcossólio de D. Joana estão dois *tondi* com os bustos de São Pedro e São Paulo, segundo a mesma ordem, o primeiro denotando maior cuidado e esmero na cinzelagem – bem evidente na correta modelação e expressividade do rosto – e o segundo deixando adivinhar um trabalho sem o mesmo aprumo e aptidão, evidente na modelação disforme da cabeça e no menor cuidado concedido à expressividade facial (figs. 108a, 108b e 108c).

Sob o arco à esquerda, na face frontal da arca tumular, lê-se na cartela a seguinte epigrafe:

“AQVI JAS DVARTE DE LEMOS FILHO QVE FOI DE IOAM GOMEZ
DE LEMOS E NETO DE GOMES MIZ O QUAL FOI POR SERVIÇO DE
DS POR ONRA DE SUA LINHAGEM MÃDOV FAZER ESTA CAPELLA
PERA SEV PAI E AVOOS PERA SI E PERA SVA MOLHER E FOI FEITA
ESTA CAPELLA NA ERA DE MIL E 584 ANOS O QUAL FALECEU AOS
VINTE E SETE DIAS DE JVNHO ANO DE 1588”⁴³⁷.

437 Relativamente ao anacronismo entre a data da morte de D. Duarte e aquela ali registada, referimos anteriormente o esclarecimento de Aarão de Lacerda no qual o autor verificou terem sido “grosseiramente” adulteradas as datas de 534 para 584, e de 1558 para 1588. Ver nota 419..

Ao centro do arcosólio da direita está uma pequena urna ossário anepígrafa, assente sobre leões, cuja face frontal se encontra elegantemente decorada com requintados motivos: ao centro está um cálice transbordante de frutos ladeado por dois mascarões de perfil que se abrem em enrolamentos de volta e contravolta, compostos por folhagens, espigas e frutos, rematados nos extremos por dois bucrânios.

Ao fundo, a lúnula recebe uma larga vieira cobrindo todo o campo, ao centro da qual, envolta por uma grande coroa de festões, é apresentado o escudo de D. Joana de Melo, partido de Lemos à esquerda, e de Melo à direita. Na zona inferior encontra-se uma *loggia* idêntica à do arcosólio de D. Duarte.

Em baixo, na cartela da face frontal da arca funerária lê-se a epígrafe:

“AQVI JAZ DONA JOANA DE MELO MOLHER QUE FOI DE DVARTE
DE LEMOS A QVAL FALECEO AOS DOZE DIAS DO MÊS DOTUBRO
ANO DE MIL 5.2.9”.

Análise Geométrica

Tal como acima referimos, a análise geométrica destas obras constituiu um caso muito peculiar deste estudo. Isto porque, na tentativa de encontrar o traçado geométrico regulador da composição, efetuámos múltiplas e exaustivas análises aplicando todos os traçados e procurando todas as possíveis relações geométricas, sendo que todos os métodos utilizados, um após o outro, não revelavam quaisquer concordâncias que justificassem a sua utilização. Numa obra que considerávamos de inequívoco interesse – por lhe encontrarmos um número considerável de elementos que indiciavam a erudição do autor – os insatisfatórios resultados obtidos causavam-nos alguma estranheza, mesmo que com alguma relutância não afastássemos a possibilidade deste artista poder ser desconhecedor de metodologias geométricas.

Embora no decurso da sua análise tenhamos registado todas as nossas observações e resultados obtidos, deles deixaremos aqui, apenas, a súmula conclusiva.

Considerando as medidas de A. $593 \times$ L. 565 cm, aproximadamente, somos conduzidos ao *marco* com *módulo* $m = 1.049557$. Por aproximação, por defeito, consideramos tratar-se de um Quadrado cujo *módulo* é $m = 1$.

Embora o *marco* em que se inscreve a obra se aproxime em *módulo* daquele do Quadrado, excedendo-o apenas em cerca de uma décima e meia, sensivelmente, uma vez não se lhe adequar exatamente, optámos por empregar de imediato os traçados segundo a ordem preconizada por L. Casimiro⁴³⁸.

De todos os traçados executados, apenas aquele resultante da *Secção Áurea dos lados do marco* evidenciava algumas concordâncias, e embora não as consideremos suficientes para justificar o emprego deste traçado como auxiliar prévio de composição, julgamos pertinente apontar essas observações (fig. 109): o arranque do entablamento sobre os capitéis concorda com a *secção áurea* superior do *marco* $\Phi 7 \Phi 4$; a altura da arca sepulcral, e a altura dos ápices dos frontões, coincidem com a projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais dos retângulos horizontais inferior $\Phi 7 A B \Phi 3$ e superior $D \Phi 8 \Phi 3 C$, resultantes de ambas as *secções áureas* do *marco*; a posição da cornija do entablamento coincide com a projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo superior $D \Phi 8 \Phi 3 C$, resultante da *secção áurea* inferior do *marco*; e por fim, a localização da figura de D. Duarte é coincidente com a *secção áurea* vertical do *marco* $\Phi 6 \Phi 1$. No entanto, este conjunto de coerências tornava-se insuficiente para fundamentar o emprego deste traçado como auxiliar da composição, faltando-lhe justificações para, por exemplo, a localização da janela e/ou da pilastra central e da largura dos vãos. Todos estes, elementos de importância maior na composição, não encontravam qualquer concordância neste traçado geométrico.

Tomámos então como pressuposto que a janela que sobrepuja a obra pudesse não participar da sua organização compositiva – ainda para mais, estando ela sempre tão desviada de possíveis linhas de todos os traçados – nesse caso, considerando então, o ápice dos frontões como a sua altura total. Reiniciamos, pois, todo o procedimento, voltando a executar novos traçados, embora os resultados obtidos tenham sido ainda mais insatisfatórios.

Colocámos depois a hipótese de poderem ter existido quaisquer elementos sobre os ápices dos frontões, tais como cruces, anjos tenentes, efebos, ou fogaréus (dada

438 Ou seja, “mediante o traçado da sua *armadura*, pela divisão dos lados segundo a *Secção Áurea*, pelo rebatimento dos lados menores sobre os maiores, pelo traçado dos recíprocos ou, ainda, aplicando o princípio das relações musicais, de modo independente, em cada um dos lados do rectângulo em análise”. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 965.

a exigência nesses lugares de pequenos excertos escultóricos que talvez o pudessem justificar). Contudo, sem um *marco* objetivo e pressupondo a existência de elementos cuja dimensão vertical desconhecíamos, vimos logradas todas as nossas investidas na sua procura.

Dada a assimetria da obra – face à diferença de vão entre ambos os arcos e obrigando a que a pilastra que articula ambos os espaços se desloque do centro para a direita – considerámos ainda a possibilidade de se ter dado a organização de dois arcossólios – subordinados a *marcos* específicos – sob uma mesma estruturação. De facto, tomando a altura total dos ápices dos frontões, e procurando a largura total dos seus extremos (coincidente na base dos pedestais e das projeturas do entablamento), verificámos que se poderia tratar da junção (melhor dizendo, de uma ligeira sobreposição) de um Retângulo $\sqrt{2}$ (o túmulo de D. Duarte e a vermelho na imagem) com um Retângulo de Ouro (Φ) (o túmulo de D. Joana, a azul na imagem) (fig. 110). Interessante ainda, é o facto de ambos os arcossólios – os espaços compreendidos entre os vãos internos às pilastras, e a base e o arranque do entablamento, aproximadamente – formarem com aqueles (anteriormente referidos) *marcos semelhantes*⁴³⁹, ou seja, ambos, também, um Retângulo $\sqrt{2}$ e um Retângulo de Ouro (Φ), respetivamente. Todavia, após aplicadas a ambos os *marcos*, todas as metodologias enunciadas, continuámos sem obter resultados que justificassem a sua utilização.

Sentimos algum desapontamento e insatisfação com a consecutiva esterilidade dos resultados que vínhamos a obter, parecendo-nos algo injustificados perante uma obra cujas notáveis características escultóricas e a evidente erudição que a aplicação das normas tratadísticas e o reportório dos motivos decorativos bem patenteia. Porém, após esgotadas todas as possibilidades procurando possíveis relações eurítmicas entre os vários elementos, mesmo sem resultados satisfatórios prosseguimos com a identificação de possíveis figuras geométricas implícitas na composição, cujo significado simbólico pudesse constituir uma adenda no global contexto semântico da obra.

439 Dizem-se *semelhantes* os retângulos iguais em *módulo*, ou seja, mantendo-se sempre constante a razão entre o lado maior e o lado menor, independentemente das suas dimensões.

Figuras geométricas

Para além dos supracitados Retângulo de Ouro (Φ) e Retângulo $\sqrt{2}$, referimos o grande retângulo horizontal que constitui a estrutura tumular, delimitado pela base e o entablamento (com as medidas aproximadas de A. 475 \times L. 565 cm, ou seja, um *marco* de *módulo* $m=1.172631$)⁴⁴⁰; e por último, um quarto retângulo sobre a janela (com as medidas aproximadas A. 167 \times L. 103 cm, o que nos aponta um *marco* de *módulo* $m=1.621$) que, com uma diferença de apenas três milésimas notavelmente o aproxima de um Retângulo de Ouro (com $m=\Phi=1.618$). Seguidamente identificámos quatro círculos: dois relativos ao arco da janela (colineares mas não concêntricos), e outros dois relativos a cada um dos arcossólios (com diâmetros diferentes e concebidos de forma a que as chaves ocupem a mesma altura, o que os torna não colineares). Por fim, assinalamos ainda os dois triângulos isósceles relativos aos frontões (não identificados na imagem).

Estratégias de Significação

A estrutura tumular

O compacto paralelepípedo que constitui a estrutura tumular repousa pesadamente sobre o solo, vetor dirigido para baixo duplamente revigorado pelo possante paralelepípedo na base de toda a estrutura, a arca tumular. Contudo, os arcos e as empenas apontam no sentido oposto, orientação reforçada pela verticalidade da janela e dos pequenos acrotérios (hoje reduzidos a um único, mas cuja presença do ausente se mantém depreendida) em continuidade com os eixos verticais que as pilastras assentes sobre os pedestais prefiguram. Ao maciço paralelepípedo os arcos retiram densidade, vazando-o, concedendo-lhe maior leveza e impulso ascensional, e compelindo-o a libertar-se da terra, na sua volatilidade capazes de arrastar o pesado lastro que é a arca – bloco marcadamente terreno de que são investidos elevar. No topo, a janela preside poderosamente a esse sentido ascensional.

440 Um valor intermédio ao dos módulos dos Retângulos que lhe estão mais próximos: o Quadrado, com $m=1$, ou o Retângulo Composto IX, com $m=1.224$.

Confrontamo-nos, contudo, com um irrevogável desequilíbrio causado pela assimetria dos arcos: o da esquerda mais grave, com o centro do círculo ainda baixo e cativo de um inerte retângulo horizontal; enquanto o da direita, por acção do círculo que se eleva já acima do quadrado, tende a libertar-se e a conferir a esse arco maior leveza. Esta instabilidade é fortemente acentuada pela figura do orante, em posição vertical sobre o poderoso centro constituído pelo cruzamento de duas *Secções Áureas* do traçado, constituindo aí um poderoso foco cêntrico sem correspondência visual no arcosólio contíguo, por isso captando por inteiro a atenção do espectador e deslocando *peso* acrescido nessa direção – disposição desvirtuada por falta de correspondência simétrica no dinamismo geométrico do traçado que o possa contrabalançar. Pelo contrário, agravando-o, o conjunto da esquerda vê-se resolutamente firmado ao chão (segundo o vetor descendente ao longo da diagonal do traçado geométrico, iniciado naquele foco cêntrico e seguindo a orientação do olhar do cavaleiro, projetando-se daí às mãos, ao topo do atril e por fim ao elmo); ao passo que a urna, mesmo que constituindo um bloco denso, apoiada nos pés e descolada da superfície da arca, colhe acrescida leveza. Por fim, o deslocamento do centro para a direita do poderoso vetor ascensional protagonizado pela pilastra e a janela, acentua ainda mais o evidente desequilíbrio.

No local, observando a estrutura tumular a partir da nave da igreja, mesmo que mais próximo do arco triunfal da capela-mor, a existente compensação ótica por proximidade do arcosólio de D. Joana não deixa transparecer de imediato a diferença e a desproporção entre os vãos, numa escolha que não foi, certamente, descurada pelo artista. Isto é, tendo em conta esse mais frequente ponto de vista, se invertidas as posições dos arcos, a proximidade do de maior envergadura avultá-lo-ia visualmente aos olhos do observador, exacerbando as diferenças que, desta forma, se vêm atenuadas.

A associação do círculo com o quadrado na configuração do arco, como temos vindo a referir, associa as simbologias de ambas as figuras e torna-se evocativa do par *céu-terra*⁴⁴¹. Assim, o primeiro sobrepujando o segundo exprime a natureza terrena do homem, acima da qual se encontra a essência espiritual perfeita, deste modo caracterizando a aspiração do homem para Deus, numa constante afirmação da natural vontade de ascensão espi-

441 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 551.

ritual. Por seu lado, o triângulo assume também a simbologia da divindade, sendo ele mesmo *emblema* da Santíssima Trindade, exprimindo a ordem intelectual e espiritual em Deus⁴⁴². Assim, as triangulações dos frontões podem ser entendidas como a figura geradora de Deus, da qual emana, em baixo, a materialização terrena do espírito criador.

Tal como na estrutura de Góis, a janela não pode ser vista apenas como mero agente de iluminação do interior obscurecido da capela. Pelo contrário, integrada na organização compositiva da estrutura tumular, ela comporta um importante e valorativo desempenho simbólico, ampliando a mensagem global. O seu desempenho simbólico analisá-lo-emos conjuntamente com túmulo fronteiro, dado aí o termos encontrado estruturalmente mais adequado.

Os elementos decorativos

Tratando-se de um túmulo, mais uma vez vemos empregue o mesmo conjunto de motivos cuja simbologia é fortemente associada à continuidade cíclica entre a vida, a morte, e a ressurreição, num fraseado criptográfico e algo catártico de veemente afirmação do triunfo da vida sobre a morte e, por isso, com carácter igualmente apotropaico. Curiosamente, são mais os motivos de carácter profano – pagão, na verdade – do que os de índole cristã, estes resumidos a pequenos querubins e aos bustos dos apóstolos.

De uma forma geral, podemos dizer que a mensagem aqui exposta é mais simples – ou simplificada – do que em exemplos anteriormente tratados.

O friso

Embora subdividido em dois conjuntos distintos, ambos apresentam composições muito idênticas, diferindo ligeiramente a morfologia dos elementos empregues, mas não o fraseado ou o arranjo dos semas. Assim, ao centro de ambos, dois seres alados seguram um escudo (ou uma cartela), desdobrando-se em sequentes enrolamentos fitomórficos originando cornucópias e monstros alados (dragões). Enquanto o friso da esquerda termina

442 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 657.

em duas figuras serpentiformes híbridas de mulher, aladas e caprípedes que se pode dizer serem quimeras, o da direita terminando em pares de monstros debatendo-se por uma cornucópia. O escudo assume-se como símbolo *protetor*, em muitos casos representativo do próprio cosmos, empunhado pelo que o usa em oposição aos seus adversários⁴⁴³. Os dois seres alados que o sustentam associam-se à simbologia das aves, assumindo-se aqui enquanto seres celestiais na mediação entre o céu e a terra e exprimindo a imortalidade da alma por profusão dos dons divinos de que as cornucópias são expressão. Os seguintes arranjos vegetalistas com flores, folhas e espigas, símbolos da abundância, da prosperidade e da felicidade, associam-se ao imanente caráter cíclico da natureza, exprimindo o desejo de imortalidade⁴⁴⁴. Nos extremos, os pares de grifos abocanhando e disputando cornucópias, associando o poder terrestre à energia celeste⁴⁴⁵, evocam a dupla natureza da força e da sabedoria, inscrevendo-se na simbologia geral das *forças da salvação*.

Os pedestais, as pilastras e os arcos

Os motivos de ambos os pedestais, à esquerda e ao centro, com os seus monstros ora intentando alcançar as distantes cornucópias, ora demovidos da sua investida por dois meninos que protegem com lanças *a fonte da vida*, claramente evocam *os poderosos adversários que têm de ser vencidos para que possa ser alcançado e preservado o mais sublime tesouro* – a imortalidade da alma.

O pedestal da direita, contudo, exhibe um motivo alusivo ao ato sacrificial: sob o bucrânio, o touro de cabeça engalanada com uma *infula*⁴⁴⁶, encontramos um *cultrarius* empunhando uma *secespita*, já pronto a desferir o golpe da imolação⁴⁴⁷. Neste contexto, embora proveniente de uma temática decisivamente pagã, este motivo alude à recondução do

443 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 296.

444 Ibidem, p. 678.

445 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 358.

446 DAREMBERG, Charles Victor; e SAGLIO, Edmond, 2014. **Infula**: semelhante a uma grinalda, era uma insígnia sagrada com que se adornava a cabeça das vítimas, indicadora de consagração à divindade. **Cultrarius**: o assistente do sacerdote que oficiava a cerimónia, encarregue de degolar a vítima. **Secespita**: o cutelo sagrada usado no rito sacrificial.

447 Notavelmente destrinchado pela erudição de Aarão de Lacerda em LADERDA, Aarão, 1928.

ciclo vital por via do sacrifício, a renuncia aos vínculos terrenos por amor ao ente divino, necessariamente ligando-se ao ato salvífico de Cristo voluntariamente entregue à morte para remissão dos pecados do homem⁴⁴⁸.

Simplificando as imagens às suas formas mais elementares, nas pilastras encontramos composições semelhantes a espirais helicoidais que em torno de um eixo se prolongam: pares de elementos geminados intercalando outros elementos de perfil simétrico, sobrepondo-se alternadamente ao longo de um fino fuste que no topo termina num fogaréu. Os motivos são os habituais monstros serpentiformes, quase sempre alados, cálices, estandartes, querubins, escudos e estandartes. A alteração cíclica das formas (nas quais os monstros são sistematicamente recorrentes) representa o processo evolutivo contínuo, o aperfeiçoamento e extensão de um ser, de um estado, desenvolvimento alternado, progressão continuada e periódica, aludindo ao *nascimento e à morte*, à recondução das almas, ao renascimento e transmutação num ser aperfeiçoado⁴⁴⁹. Daí os pares de asas que encontramos na base de *todas* as composições – seja nas pilastras ou pés-direitos dos arcos – simbolize o processo de desmaterialização e de libertação da alma, a “passagem para o corpo subtil”⁴⁵⁰, a transmigração do *pneuma* na sua aspiração de elevação ao divino. No extremo superior da cadeia, os fogaréus acentuam a ideia de purificação e regeneração, “de iluminação e do amor espiritual”⁴⁵¹ segundo o qual aquelas se conduziram.

Tal como se disse, na arquivolta os motivos são predominantemente vegetais, compondo-se de folhagens e frutos dispostos em arranjos igualmente simétricos. Os vegetais são “símbolo da unidade fundamental da vida” e do “carácter cíclico de toda a existência: nascimento, maturação, morte e transformação”⁴⁵². Este emparelhamento de símbolos da abundância, da prosperidade e da felicidade, disposto em torno do limiar, exorta no ato da passagem o desejo de imortalidade.

448 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 160-1.

449 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 201-4.

450 Ibidem, pp. 92-3.

451 Ibidem, pp. 331-3.

452 Ibidem, p. 678.

O arcossólio

Tal como em exemplos anteriores referimos, a *concavidade* do arco assume direta identificação com a *caverna* e dela adquire a simbologia *do cosmos*: a superfície horizontal da arca correspondendo à terra, e a abóbada de caixotões à *abóbada celestial*. Também referida como *arquétipo do útero materno*, a caverna identifica-se com o lugar de origem, de nascimento, mas também de regeneração e renascimento. A arcada ao fundo (presente nos quatro arcossólios), como uma *loggia* vista a partir do interior, simboliza “a vitória sobre a mesquinhez carnal”⁴⁵³, enquanto a *concha* de vieira se encontra ligada ao arquétipo gestação-fertilidade, simbolizando fecundidade e prosperidade pela “sua relação com as águas primordiais”. Protegido por tão auspicioso imprecativo, ao centro encontramos o cavaleiro ajoelhado e em digníssima pose orando, aguardando o toque das trombetas anunciando o dia do juízo final.

A janela

As panóplias dos pés-direitos são assumidos guardiões do *limiar*, as armas defensivas empregues na *luta espiritual*, assegurando a sua proteção e desde logo demovendo quaisquer investidas das forças do mal.

A estrutura tumular de Gomes Martins de Lemos e João Gomes de Lemos, e de suas esposas.

Análise Plástica e Iconográfica

O túmulo é de tipologia muito semelhante ao anterior (fig. 111), com duas pilastras aproximadas de coríntias escorando lateralmente o conjunto. Ao centro desta rasgam-se dois arcossólios geminados de vãos iguais, com as impostas assentes sobre elegantes colunelos. Em baixo, à altura da arca funerária que se estende à largura total da estrutura, três pe-

453 Ibidem, p. 81.

destais projetantes servem de suporte às pilastras e colunelos. No topo, assentando sobre os capitéis, toma lugar o entablamento horizontal [sem frontão], regularmente composto por arquitrave de três bandas, friso decorado, e cornija. Por cima e em plano ligeiramente recuado – dada a espessura da estrutura que avança projetante do vão de parede a que se encontra adossada – rasga-se uma janela idêntica à do túmulo fronteiro, também em arco de volta perfeita, com a arquivolta e os pés-direitos escorçados e reentrantes.

Embora os capitéis apresentem baixos-relevos com folhagens de acanto que se adensam sobre os cantos, em lugar das volutas formadas por enrolamentos de caulículos estão pequenos bustos humanos e mascarões zoomórficos. As pilastras são almofadadas e decoradas de grotescos em combinações de motivos iguais e simétricos entre si, em sobreposições sequenciais alternando pares de monstros serpentiformes, marinhos e/ou alados, com taças e cálices, crânios, querubins, florões, enrolamentos vegetalistas e cornucópias, todos dispostos ao longo de um fino fuste equilibrado sobre a cabeça de um ser antropomórfico alado, cujo torço humano brota por entre abundante folhagem (figs. 112a e 112b).

Nos pedestais relevam-se interessantes motivos de receituário mitológico: no central vê-se uma graciosa figura antropomórfica alada sentada sobre um plinto formado pelo encosto de dois animais marinhos invertidos, aquela exibindo corpo e cabeça de mulher e os membros metamorfoseando-se em enrolamentos vegetalistas; nos pedestais laterais encontramos dois faunos alados, o da esquerda ainda criança e o outro já homem e barbado, ambos empunhando arcos e flechas. Todas as figuras suportam na cabeça uma taça com frutos (os faunos), ou uma jarra com flores (a figura feminina) (figs. 113a, 113b e 113c). Também nesta estrutura é simulada a existência de um pedestal precedente (apenas nos flancos), do qual é perceptível apenas parte do motivo decorativo. Nestes campos encontra-se representado a metade vertical de um cálice com um festão pendendo de um fio, dele nascendo para o topo uma série de enrolamentos de folhagens, e aí terminando numa taça flamejante.

A decoração do friso, ao contrário da do túmulo fronteiro, é constituída por um único arranjo que se estende a toda a superfície, embora produzindo um arranjo cíclico cuja simetria que se coaduna com a chave de cada arco (figs. 114a, 114b e 114c). Ao centro do friso, entre os dois arcos, um cartela anepígrafa é segura por duas figurinhas antropomórficas femininas brotando de arranjos florais que se prolongam

para os flancos em sucessivos enrolamentos. Do primeiro, cuja volta aquelas figuras seguram também, nasce um tocheiro chamejante, e logo depois um segundo enrolamento que brota entre abundante folhagem, espigas, botões e corolas de flor, no seu núcleo originando uma primeva figura masculina. Frente a esta encontra-se um vaso com uma bacia chamejante, formando-se do lado oposto um novo conjunto de enrolamentos simétricos a estes até aqui descritos, embora nos extremos, terminando o ciclo, encontremos uma figura antropomórfica masculina, barbada, que segura apenas metade de uma cartela idêntica à central.

Embora na janela se observe o mesmo esquema compositivo da do túmulo fronteiro, a sua decoração difere nos motivos utilizados por total ausência de panóplias (fig. 115). Nesta pode ver-se, ao centro da arquivolta, um mascarão seguro por dois leões rampantes, com as caudas metamorfoseando-se em enrolamentos vegetalistas que terminam em cornucópias carregadas de frutos. Nos pés direitos, de uma fita presa a uma argola pendem, em arranjos sequenciados, pares de vieiras, um festão, um par de monstros alados e, por último, um festão.

As arquivoltas dos arcos são decoradas com arranjos [exclusivamente] vegetalistas muito idênticos aos do túmulo fronteiro, com as já referidas sequências de motivos simétricos emparelhados e dispostos radialmente.

Nas cantoneiras dos arcos encontram-se três *tondi de fundo* vazado e em vulto perfeito (figs. 116a, 116b e 116c). O central, habitando um espaço comum aos dois arcos, é de diâmetro maior e dele emerge um busto feminino: os olhos são amendoados e a boca pequena, o cabelo apanhado e coberto por um toucado simples; usa um vestido de decote quadrado atado no ombro, como uma toga, e uma camisa de colarinho alto abotoado no pescoço; uma mão erguida, em posição pouco natural (porque anatomicamente impossível), empunhou outrora um qualquer objeto agora desaparecido (representaria ela uma das *virtudes*?). À esquerda e à direita estão dois bustos masculinos que, mesmo sem os seus habituais atributos, podemos identificar com São Pedro e São Paulo: o primeiro representado com feições mais robustas, barba curta e larga, o cabelo farto ligeiramente ondedado e vestindo uma túnica; e o segundo togado ao modo clássico, mais magro e com a barba e o cabelo mais lisos e compridos. Têm os dois bustos feições e expressões mais trabalhadas e mais cuidadas, evidenciando um esmerado cinzelado que contrasta com a inexpressividade do busto feminino.

Ao centro de ambos os arcossólios está colocada uma urna: a da esquerda assente em enrolamentos de acanto, e a da esquerda sobre cães, nas quais se podem ler respetivamente as inscrições:

“AQVI IAZ DONA VIOLANTE DE SEQVEIRA MOLHER QUE FOI DE
JOAM GVOMEZ DE LEMOS FALECEO NA HERA DE 15”.

“AQVI IAZ IOAM GVOMEZ DE LEMOS FILHO DE GVOMEZ MARTIZ
DE LEMOS QVE FOI HO SEGVMDO SNOR DESTE LVGVAR FALECEO
NA HERA DE 15”.

Sendo o espaço interior *contínuo*, isto é, sem uma segmentação transversal entre ambos os *arcossólios*, por trás dos duplos colunelos que ao centro suportam as arquivoltas vê-se, ao fundo, uma pilastra quase oculta mas com uma elegante decoração: um tocheiro composto por pares de fantásticos animais marinhos que servem de suporte a um fuste abalaustrado, no topo suportando uma taça chamejante.

Tal como no túmulo anterior, nas lúnulas estão os mesmos escudos de armas, embora invertidos na disposição de modo a ficarem frente a frente com o túmulo fronteiro. Assim, no da esquerda desenha-se idêntica vieira (aqui invertida relativamente àquela, o umbo no lado inferior), e ao centro o escudo (sem a grinalda envolvente) com os campos de Lemos à esquerda e Sequeira à direita. No arcossólio da direita a composição é exatamente a mesma, com o amplo paquife estendendo-se a toda a lúnula, e o escudo com as armas dos Lemos pendendo oblíquo do elmo. Por baixo estão idênticas *loggie*, mantendo-se iguais, também, os canelados dos pés-direitos e as abóbadas de caixotões.

Nas faces frontais da arca, sob os arcossólios e com os escudos correspondentes, leem-se as seguintes epígrafes (à esquerda e à direita, respetivamente):

“AQVI JAZ DONA MARIA D AZEVEDO FILHA QVE FOI DALVARO
DE MEIRA E MOLHER QVE FOI DE GVOMEZ MARTIZ DE LEMOS E
FALECEO NA HERA DE 1453”.

“AQVI JAZ GVOMES MARTIZ DE LEMOS QVE FOI FILHO DE
GVOMEZ MARTIZ DE LEMOS O VELHO SENHOR DE GVOIS O QVAL
FOI O PRIMEIRO SENHOR DESTE LVGAR FALECEO NA HERA DE
MIL E QVATRO CENTOS HE NOVENTA ANOS”.

Análise Geométrica

Considerando as medidas de A. $557 \times$ L. 450 cm, aproximadamente, somos conduzidos ao *marco* com *módulo* $m = 1.237$. Por aproximação, por defeito, poderíamos dizer tratar-se de um Retângulo Composto IX, com $m = 1.224$; ou, por excesso, de uma Sesquiquarta, com $m=5/4=1.25$.

Embora tenhamos começado por aplicar os traçados decorrentes da divisão interna destes dois retângulos, com nenhum deles obtivemos resultados satisfatórios e, como tal, prosseguimos com a aplicação da metodologia enunciada.

Depois de aplicado o primeiro método dos *Casos Gerais dos Retângulos*, e de a resultante *armadura* também não encontrar correspondências com os elementos compositivos, foi com algum regozijo que à medida que delineávamos o traçado decorrente da *Secção Áurea* dos lados do retângulo nos íamos apercebendo do grande número de concordâncias que emergiam entre este traçado e a organização compositiva em análise. O resultado é de uma harmoniosa regularidade a que no túmulo fronteiro não se assiste. Vejamos (fig. 117):

De imediato constatamos a localização da janela, demarcada pelas duas *secções áureas* verticais $\Phi 6 \Phi 1$ e $\Phi 5 \Phi 2$. Tal como no caso do túmulo fronteiro, também aqui a *secção áurea* superior $\Phi 7 \Phi 4$ determina o arranque do entablamento sobre os capitéis; e a projeção horizontal do cruzamento das diagonais dos retângulos horizontais inferior $\Phi 8 A B \Phi 3$ e superior $\Phi 7 \Phi 4 C D$ determinam, em baixo e em cima, respetivamente, ambas as alturas da arca tumular e do limite superior dos acrotérios. Ainda com este traçado mais simplificado, podemos encontrar a altura das faces frontais das urnas no interior dos arcos, alinhando com a projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo $\Phi 7 A B \Phi 4$; bem como o eixo de alinhamento dos arcos e respetivas chaves, com as projeções verticais das diagonais dos retângulos verticais $D A \Phi 2 \Phi 5$ e $\Phi 6 \Phi 1 B C$; as mesmas determinando, igualmente, a posição central das urnas e dos escudos de armas nas faces

frontais das arcas tumulares. Continuando a traçar novas linhas inerentes a este método⁴⁵⁴, encontraremos as projeções verticais que determinaram a largura do vão entre as pilastras (fig. 118).

Recorrendo às *medianas dos quatro ângulos retos do marco*, e ao cruzamento destas sobre aquelas diagonais, não só sobre o cruzamento das duas superiores coincide a cabeça do busto do *tondo* ao centro da estrutura, como as projeções verticais dos cruzamentos daquelas com as diagonais do marco definem a largura do vão da janela e a largura do pedestal e da imposta sobre os colunelos duplos (fig. 119). Por último, referimos o cruzamento das duas medianas inferiores com as diagonais do marco, cuja projeção horizontal determina a altura do arranque dos arcos.

Figuras geométricas

Relativamente às figuras geométricas encontradas, começamos por assinalar os dois círculos inerentes aos arcos (nesta obra colineares, embora os centros não pertençam a qualquer linha do traçado); e dos dois círculos relativos ao arco da janela (excêntricos e não colineares, exibindo um desvio apreciável) (fig. 120). Quanto aos retângulos, começamos por referir o grande retângulo definido entre a base e o entablamento (com as medidas A. 405 × L. 450 cm, aproximadamente, o que nos conduz a um *marco* com o *módulo* $m=1.111$ e que não representa um retângulo específico). Seguidamente, referimos o retângulo que inscreve a janela, idêntica à do túmulo fronteiro, mas desprovida do soco que a anterior exhibe e, por isso, mais baixa. As medidas aproximadas A. 163 × L. 114 cm apontam um *marco* com o *módulo* $m=1.428$, este excedendo cerca de uma centésima o Retângulo $\sqrt{2}$ (com $m=\sqrt{2}=1.414$). Por fim, referimos toda a área interna do arcossólio, verticalmente compreendida entre o topo da arca e o extremo inferior do entablamento, e horizontalmente, entre as pilastras laterais. Este retângulo com medidas aproximadas A. 250 × L. 355 cm indica-nos um *marco* de *módulo* $m=1.42$, igualmente muito próximo de um Retângulo $\sqrt{2}$ (com $m=\sqrt{2}=1.414$). Este último, em posição horizontal, se seccio-

454 Na fig. 120, “(...) todas as linhas oblíquas que unem cada um dos pontos Φ aos vértices (...) e, também, as que unem entre si todos os pontos correspondentes às diversas *Secções Áureas*” (o itálico é nosso). CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 941.

nado pelo seu eixo vertical de simetria, origina dois retângulos *semelhantes*⁴⁵⁵, por isso, um Retângulo $\sqrt{2}$ em cada arcosólio separadamente⁴⁵⁶.

Estratégias de Significação

A estrutura tumular

Impõe-se marcadamente retangular esta estrutura, arreigadamente repousando no solo por força do mais denso paralelepípedo que a contígua arca tumular constitui. Esta larga e pesada faixa tende a fixar ao solo toda a estrutura, auxiliada no topo pelo entablamento que acentua a horizontalidade retangular do conjunto. Acima deste, algo isolado, um retângulo vertical desafia esta horizontalidade, fortemente escorado, lateralmente, pela verticalidade das duas pilastras dos flancos (cujos acrotérios deliberadamente acompanham a irreverência da janela face à horizontalidade da estrutura), ele mesmo constituindo-se um poderoso foco cêntrico desta composição. Ao centro da estrutura dois arcos destituem o maciço da sua densidade, numa volatilização [esvaziamento] que se vê ampliada pela quase inexistente separação entre ambos. A estes dois poderosos vetores ascendentes acresce-se um terceiro, a janela, veementemente projetada para o alto como que impulsio-nada pela reforçada união vertical dos outros dois sobre o eixo central da composição⁴⁵⁷. Os três arcos *semelhantes* compõem uma harmoniosa triangulação cujo centro se vê notavelmente evidenciado pelo *tondo*, o foco necessário do sistema cêntrico balanceando este interessante e equilibrado jogo ortogonal, conjugando as fortes densidades visuais constituídas pelas urnas, em baixo, e o mais acentuado foco cêntrico da janela no topo. Vemos assim reforçado o sentido ascensional desta triangulação, por impulso vertical dos vetores que a constituem, todos situados acima da mediana horizontal da composição.

455 Ver nota 439.

456 “In a root-two rectangle, diagonals of the whole and diagonals of the reciprocals divide the area into a never ending series of smaller root-two rectangles”. HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 42.

457 “A direção dominante depende da maior ou menor percepção que se tem de um centro próprio no objeto”. ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 39.

É preponderante neste caso a associação simbólica do círculo com o quadrado tomada em ambas as conjugações: o círculo inscrevendo-se, ou sobrepujando o quadrado. Assim, se o quadrado exprime o universo criado, o mundo material e terreno, e o segundo, o mundo espiritual transcendente e perfeito, a primeira alude à presença divina no âmago do ente criado, e a segunda, à natural aspiração humana a essa mudança de ordem, da ascensão transcendental em direção ao criador⁴⁵⁸.

Tal como na estrutura tumular de Góis, a janela assume nesta obra um destacado desempenho simbólico, acção empobrecida e desvirtuada no túmulo que lhe fica fronteiro (por incumprimento ao traçado regulador). Sendo a janela uma abertura para a luz, a sua simbologia aproxima-se da do olho e, por isso, da recetividade⁴⁵⁹. Assim, por um lado ela assume a simbologia do *olho físico*, enquanto apreensor da luz mas, também, do *olho do coração*, capaz de assimilar a luz espiritual. Conjugando ambas as simbologias do círculo e do retângulo, ela exprime a percepção intelectual da consciência e, simultaneamente, o de aceitação terrena da mensagem divina. Assim, a janela constitui-se *local de epifania*, veículo privilegiado de *acesso* à revelação, mediadora entre os dois mundos e assumindo um duplo movimento: o primeiro descendente, de derramamento sobre o homem da mensagem divina; o segundo de elevação, por acesso à *Verdade*. Notavelmente, ela está organizada em *divina proporção*, simbolizando “a perfeição das relações estabelecidas entre o céu e a terra”⁴⁶⁰ e o desejo do homem de nela participar.

Os pedestais, as pilastras e as arquivoltas

Como seria natural, é idêntica a mensagem simbólica veiculada pelos motivos decorativos.

Nos pedestais a simbologia aproxima-se à do túmulo anterior, muito embora sejam distintos os motivos aqui empregues. As *thensas* eram pequenos carros empregues na *pompa* do circo, servindo para transportar os atributos das divindades – objetos *sagrados* de elevado prestígio e valor, sempre guardados e cuidados com particular desvelo.

458 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 202-203; CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 992-994; HANI, Jean, 1981, pp. 28-30.

459 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 382, e 484-6.

460 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 564.

Os faunos armados de arcos e flechas assumem-se, pois, como *guardiões do tesouro*, este último devendo ser identificado com a *alma*, personificada na figura alada ao centro⁴⁶¹. As taças com frutos e flores que as três figuras trazem sobre a cabeça, assumem a simbologia das cornucópias, a da fecundidade e da fertilidade, distribuída por profusão gratuita dos dons divinos⁴⁶².

Nas pilastras encontramos a mesma disposição e arranjo de motivos decorativos em sobreposições de pares sobre um eixo central; diferentes, mas idênticos, iniciam-se na base com seres alados, depois alternando todo o tipo de monstros, cálices, medalhões, querubins, caveiras, elementos vegetalistas (aqui em maior número), terminando nos mesmos fogaréus. Assim, pode dizer-se encerrarem a mesma simbologia do processo evolutivo contínuo, do nascimento, à morte e ao renascimento, na recondução das almas por transformação e aperfeiçoamento do ser – a desmaterialização, libertação e transmigração do *pneuma* na sua aspiração de elevação ao divino, sempre associada à ideia de purificação e regeneração. A predominância dos elementos vegetalistas na arquivolta associa-se ao caráter cíclico da natureza “no incessante processo de nascimento, maturação, morte e transformação”⁴⁶³. Intercalando símbolos da abundância, da prosperidade e da felicidade, é aqui igualmente expresso o desejo de imortalidade.

O friso

Como se disse, o friso congrega numa só composição duas sequências em tudo idênticas e simétricas a ambos os lados, unificadas sob o mesmo princípio. O escudo é um símbolo *protetor* representativo do próprio cosmos⁴⁶⁴, e os seres alados que o seguram associam-se à simbologia das aves. Assim, eles representam seres celestiais, mediadores entre o céu e a terra, distribuindo graciosamente os dons divinos dali diretamente emanados, bem presentes nas cornucópias e arranjos vegetalistas que a cada lado ambos seguram. Os seguintes enrolamentos não são mais do que reiterações desta mesma ideia, eles mesmos

461 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 92-3 e 99-102.

462 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 230-1.

463 Ibidem, p. 678.

464 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 296.

inversamente simétricos aos primeiros, sempre exprimindo reciprocidade cíclica de estados de evolução e desenvolvimento, nascimento, morte, transformação, e recondução das almas.

O arcossólio

A *concavidade* do arco encontra assumida identificação com a *caverna*, dela colhendo a simbologia *do cosmos*. A superfície horizontal da arca corresponde ao solo, e a abóbada de caixotões ao *céu*. *Arquétipo do útero materno*, a caverna identifica-se com o lugar de origem, de nascimento, mas também de regeneração e renascimento.

A *loggia* representada ao fundo, descrita segundo uma tomada de vista a partir do interior, simboliza a janela aberta para o além, e o triunfo da vida material sobre a vacuidade. A vieira, como se disse já, é um arquétipo de gestação-fertilidade, por “relação com as águas primordiais” simbolizando a fecundidade e a prosperidade.

A janela

Ao contrário da anterior coroando o túmulo homólogo, reveste-se de uma simbologia que liga renovação, fertilidade, fecundidade e prosperidade, bem presente nos enrolamentos vegetalistas, nas cornucópias, nos pares de vieiras, e nos festões.

Como acima se mostra, um complexo discurso simbólico compõe, estrutura, e reveste as superfícies deste *limiar* [portal metafísico] *do espaço do sagrado* – expresso numa arquetípica linguagem criptográfica de carácter mitológico, não apenas profana mas verdadeiramente pagã de ideário clássico – articulando-se como processo catártico de invocação auspiciosa e propiciatória para todos os que momentaneamente habitam aquele lugar aguardando a *recondução da alma* para o *paraíso celestial*.

Epílogo

A preferência do escultor por este traçado geométrico auxiliar, a eleição e o emprego objetivo destes vários retângulos⁴⁶⁵ e, nesta segunda estrutura tumular, a estrita organização formal tão regularmente ordenada segundo os seus pressupostos geométricos, dão-nos a indicação de um artista idóneo, versado e experiente, conhecedor da ciência geométrica.

Embora se reconheçam imediatas afinidades compositivas entre ambas as obras, é de maior sobriedade e requinte formal a estrutura tumular ao evangelho, diferindo da que lhe fica fronteira pela ausência de frontões e pela forma como são conjugados os arcos ao centro da estrutura. Verifica-se com interesse, no entanto, a relativa correspondência entre ambas, com os mesmos elementos estruturais horizontais obedecendo às mesmas linhas de força do traçado geométrico. Permanece, no entanto, a incógnita: porque razão a estrutura tumular à epístola não apresenta a mesma regularidade e harmonia vertical que nesta outra encontramos, e qual a razão da assimetria existente entre arcos, sem que a mesma encontre correspondência em qualquer dos traçados empregues? A questão obrigou-nos a relacionar dados e a novas observações.

Em primeiro lugar sabemos que a estrutura tumular do encomendador é mais larga do que a dos seus antepassados (a primeira com 565 cm, e a segunda 450 cm, aproximadamente, por isso excedendo-a em cerca de 1,15 m), tendo sido igualmente referido que o arco do túmulo de D. Duarte tem maior amplitude do que o de D. Joana, estes com medidas internas de cerca de 200 cm e 170 cm, respetivamente (por oposição aos cerca de 150 cm de ambos os vãos da estrutura tumular que lhe fica fronteira). Foi esta, certamente, a mesma razão que levou ao desvio, para a direita, da janela no topo da estrutura, alinhando-a com localização da pilastra que opera a segmentação entre arcosólios, mas desacertando-a do eixo vertical da parede a que se adequou a estrutura tumular.

Claramente a estrutura tumular ao evangelho foi adequada ao pano de parede a que se encosta, tendo sido desviada na direção do altar de modo a que no restante espaço pudes-

465 Retângulos cujas propriedades matemático-geométricas desde a antiguidade clássica fascinaram filósofos e artistas. Estes últimos, mais do que utilizá-los exclusivamente como elementos organizadores do espaço de representação, empregavam-nos pelo valor simbólico com que reforçavam a mensagem iconográfica das suas obras. Cf. BOULEAU, Charles, 1996; CASIMIRO, Luís Alberto, 2004; GHYKA, Matila, 1977; HAMBIDGE, Jay, 1967; LAWLOR, Robert, 1982; PENNICK, Nigel, 2001.

se ser aberta a porta para a sacristia (também em pedra de Ançã e exibindo um idêntico trabalho escultórico). Neste processo, o umbral esquerdo ficou diretamente encostado ao arco da abóbada (numa adequação algo forçada), e o umbral direito distando cerca de 30 cm dos pedestais da estrutura tumular e, assim, dela devidamente afastado. Por seu turno, a estrutura tumular à epístola encontra-se relativamente centrada com o arco e a parede a que se encontra adossada, com o entablamento sobrepondo-se ligeiramente, nos flancos, aos arcos da abóbada – naquela que terá sido a adequação possível à largura do arco, mais estreito àquela cota.

Cremos que a assimetria verificada na diferença de largura dos vãos, sem qualquer correspondência nos traçados reguladores, deverá relacionar-se com a estatura do cavaleiro, “o maior homem que avia em Portugal”⁴⁶⁶ segundo o relato coevo das crónicas que nos é transcrito por Aarão de Lacerda. Provavelmente, encontrando-se aprovado o debuxo a ser seguido, algumas questões se levantavam relativamente às dimensões das estruturas e à sua adequação aos vãos de parede a que se encostariam. Se, relativamente aos familiares do cavaleiro, as questões das dimensões não se colocavam (todos falecidos em data anterior à de sua mulher, em 29, e cuja inumação se poderia adequar a um espaço mais curto)⁴⁶⁷, já o corpo do cavaleiro exigia outras condições que viriam a determinar a diferença entre os vãos dos arcossólios. Se as exéquias dos primeiros puderam obedecer a um momento único – o que justifica a relativa contiguidade dos espaços daquela estrutura – já na estrutura tumular à epístola se tornava obrigatório uma estrita individualização e desde logo selado o sepulcro de D. Joana.

Normal seria D. Duarte ter escolhido para si o lado considerado mais honrado por esse tempo, o do evangelho, solução idêntica à de outros nobres seus contemporâneos, sempre que a opção estivesse em aberto – como fosse o caso de Luís da Silveira, deixando instruções bem precisas caso a morte o surpreendesse antes da obra terminada⁴⁶⁸; ou Aires

466 *Comentários*, in LACERDA, Aarão, 1928, p. 86.

467 Em nossa opinião deverá relacionar-se a data do falecimento de D. Joana com a da edificação da capela, 1534 como tem vindo a ser referido. De facto, é de cinco anos o tempo mínimo respeitado para trasladação dos corpos, podendo a morte de D. Joana ter surpreendido D. Duarte numa das suas missões além-mar (cerca de 30 anos antes da sua), obrigando a que uma sepultura mais condigna só mais tarde pudesse vir a ser erguida.

468 CORREIA, Vergílio, 1921.

da Silva, em São Marcos, para o efeito tendo mandado erigir, do mesmo lado, uma estrutura também conjugando dois túmulos: um para si e a sua mulher, e o outro para os seus pais⁴⁶⁹. Tais opções não se colocavam ao senhor de Trofa e ao artista por si contratado: se duas estruturas compondo quatro túmulos eram necessárias, em tudo idênticas e com a mesma dignidade, esta, conjugando o seu túmulo e o de sua mulher, não se adequava a um tão curto pano de parede sem que as diferenças entre os vãos dos arcos, como se disse, fosse ainda mais evidente.

Ou será que em toda a sua altivez, o cavaleiro terá pretendido conferir acrescida suntuosidade à sua sepultura, não lhe parecendo suficiente enobrecê-la com a sua realista efígie tirada *plo natural*?

3.3.6 – O TÚMULO DE D. ISABEL DE SOUSA E DE D. JOÃO DE NORONHA, EM ÓBIDOS

Contextualização

D. Isabel de Sousa é a figura mecénática que encontramos na origem deste túmulo, obra mandada edificar por seus herdeiros segundo sua disposição testamentária. Figura da nobreza, D. Isabel era filha de D. João Rodrigues de Vasconcelos e de D. Branca da Silva, e irmã do conceituado arcebispo de Braga, D. Diogo de Sousa, insigne humanista português, personalidade influente nas cortes de D. João II, de D. Manuel, e de D. João III.

D. Isabel foi casada com D. João de Noronha, Alcaide-mor da vila de Óbidos por sucessão de seu pai, ele mesmo responsável por várias empreitadas de renovação da vila, nomeadamente das muralhas e do Paço dos Alcaides, no castelo, em cuja entrada se encontram as suas armas. Sem que tivessem deixado descendência, foram testamentários de D. Isabel o já referido seu irmão e o seu sobrinho, D. Simão de Sousa⁴⁷⁰.

Obra de incontornável valor no contexto artístico nacional deste período, ao longo

469 GONÇALVES, António Nogueira, 1980.

470 CÂMARA, Maria Teresa Bettencourt da, 1990; FLOR, Pedro, 2002; LINO, Raul, 1983. PEREIRA, José Fernandes, 1988; SEQUEIRA, Gustavo Matos, 1955; TRINDADE, João, 1985.

de todo o século passado este magnífico túmulo recebeu dedicada atenção de distintos historiadores⁴⁷¹, embora sem que colhesse “unanimidade quanto à autoria, questão onde se tem centrado especialmente o seu estudo”⁴⁷². Mais recentemente, pretendendo esclarecer dúvidas e clarificar questões de ordem histórica e artística – documental, plástica e compositiva – Pedro Almeida Flor dedica-lhe extensa e profícua monografia situando-o no contexto sociocultural da época, com um enfoque específico nos âmbitos artístico, mecenático e religioso⁴⁷³. Contornando polémicas e imprecisões históricas por si detetadas, coligindo e tratando documentação coeva, relacionando o percurso biográfico dos escultores que pelas suas características e aptidões artísticas pudessem estar envolvidos na execução da obra, confrontando os diferentes dados e observações dos diversos autores com a sua análise atenta, o autor identifica três intervenções distintas em conceção, sensibilidade e labor: uma ao nível da “estrutura arquitectónico-retabular”; outra do grupo escultórico ocupando o interior do arco sobre a arca tumular; e, por fim, a edícula retabular com o episódio da *Assunção da Virgem*, no coroamento da estrutura. Se as opiniões dos restantes autores se dividem entre as atribuições do conjunto a Nicolau Chanterene ou a João de Ruão, para este autor existe uma clara distinção entre a conceção do grupo escultórico pelo primeiro (seguindo a hipótese de Pedro Dias de se tratar de um conjunto de elementos pertencentes a um coevo mas anterior retábulo pétreo⁴⁷⁴ que por altura da edificação do túmulo terá sido desmantelado e estas peças para ali aproveitadas), e o “desenho e labor da estrutura arquitectónico-retabular do túmulo e restantes motivos decorativos dispersos por todo o jazigo”⁴⁷⁵, estes por João de Ruão. Relativamente à estrutura tumular diz-nos que a “composição genérica” se relaciona estilisticamente com a dos túmulos de D. Luís da Silveira em Góis, e o de D. Duarte de Lemos em Trofa do Vouga, todas “dominadas por um arco de volta perfeita ao centro, enquadrado por duas pilastras e friso, possuindo dois *tondi* nas suas enjuntas”, e assim identificando-lhes “total para-

471 Acrescentando-se aos anteriores, BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 1996; DIAS, Pedro, 1996. MARKL, Dagoberto, 1986; SANTOS, Reinaldo dos, 1950.

472 PEREIRA, José Fernandes, Ob. Cit., p. 58.

473 FLOR, Pedro, Ob. Cit.

474 DIAS, Pedro, Ob. Cit., pp. 172-3.

475 FLOR, Pedro, Ob. Cit., p. 121.

lelismo compositivo, iconográfico e plástico”⁴⁷⁶. Quanto à edícula com a *Assunção da Virgem* no topo da estrutura, evitando qualquer proposta de autoria, encontra-lhe “alguns pormenores plásticos menos correctos e de menor qualidade que poderão ser identificativos de uma segunda mão” revelando uma “sensibilidade distinta daquela que modelou, por exemplo, os *tondi*”⁴⁷⁷. Embora não encontrando documentação que comprove outras alterações na edificação, propõe-se especular nesse mesmo sentido, dado encontrar incongruências e alterações no cilhar de azulejo que envolve a estrutura tumular que, no seu entender, podem indiciar outras modificações, por fim referindo que “o capitel e a ânfora que se encontram no topo do frontão não pertencem à mesma estrutura retabular e não parece encontrar razão de ser neste monumento”⁴⁷⁸.

Análise Plástica e Iconográfica

A estrutura tumular consiste num arcossólio embutido formado por arco de volta perfeita suavemente escorçado no intradorso, lateralmente estruturado por pilastras assentes sobre pedestais que no topo suportam o entablamento. Ao centro do arco ergue-se a arca tumular, encontrando-se sobre esta um conjunto escultórico com três imagens de vulto em representação da *Lamentação de Cristo Morto*. Sobre o entablamento encontra-se uma edícula retabular com duas pilastras estriadas flanqueando um arco apainelado, no topo suportando entablamento e frontão triangular. Ao centro desta edícula e no frontão sobre ela estão dois baixos-relevos, na primeira a *Assunção da Virgem*, e no topo *Deus Pai abençoando* (fig. 121).

As largas pilastras que lateralmente estruturam o túmulo organizam-se segundo um interessante jogo formal modelado em diferentes projeturas e volumetrias, no qual cada pilastra é formada por uma *sobreposição de ordens*, numa segmentação tomada pela altura do arranque do arco. Ladeando os pés-direitos estão pares de estreitas pilastras não capitelizadas, intercaladas por um balaústre que se destaca ligeiramente projetante. Em

476 Ibidem, p. 116.

477 Ibidem, p. 87.

478 Uma gralha no texto em vez de *frontão* indica *friso*. Ibidem, p. 86.

cima, já à altura do arco e sobrepujando aquelas, dois balaústres prolongam-se até ao entablamento, eles mesmos constituindo a estruturação lateral de um nicho formado por um baldaquino simulando uma micro arquitetura de planta quadrangular rodada a 45°, e por uma mísula formada a partir do capitel fantasista do balaústre do registo inferior que se constitui como o longo e esguio suporte deste nicho. Primorosamente detalhado e proporcionando um muito interessante jogo volumétrico de contrastes de luz e sombra, o baldaquino *templete* é formado pelo encontro em ângulo reto de dois arcos de volta perfeita concheados no interior. Nas duas faces, sobre cada arco abre-se uma pequenina *loggia* formada por quatro colunelos, e acima do entablamento, assente sobre uma cúpula semiesférica, ergue-se um lanternim cilíndrico também cupulado, com o tambor rasgado por duas pequenas janelas (figs. 122a e 122b). Em cada um dos nichos está a estátua de um profeta, concebidas num exímio e minucioso trabalho escultórico de cariz miniatural, aos quais foi concedida particular atenção na modelação dos rostos, dos panejamentos, e da global euritmia anatómica bem proporcionada. Embora reconhecíveis pela filactéria que seguram, mas sem que possuam qualquer outro atributo, procuraremos esclarecer a sua identificação mais adiante neste estudo.

A decoração das pilastras é constituída por delicados *pendurados* de motivos *ao romano*, nas quatro observando-se igual e rigorosa simetria, disposição e organização das composições que evidenciam um sempre igual e minucioso cinzelado: de uma argola com laçarias pende um fio sustendo uma sequência de festões intercalando um elmo, uma cartela (as quatro anepígrafas), uma elegante armadura alada, escudos cruzados de alabardas, e medalhões (figs. 123a e 123b). Estes últimos exibem pequeninos mas esmerados e elegantes bustos, podendo ver-se, da esquerda para a direita: primeiro um masculino e depois um feminino, ambos *terçados*, e togados ao modo clássico, destacados sobre um fundo de folhagens em disposição radial; já do outro lado do arco, primeiro um índio com a cabeça coberta por um cocar, de peito desnudo e bem delineado, e as feições notavelmente sugerindo a sua origem (evidenciando o conhecimento preciso do artista daquela ainda pouco conhecida e difundida fisionomia); e por último, um figura masculina barbada, também togada, a cabeça coroada de louros e a mão empunhando um cetro (figs. 124a, 124b, 124c e 124d).

Os pedestais sob as pilastras são também almofadados, excetuando-se os centrais, sob os balaústres. A decoração é igualmente de *pendurados*, nos laterais evidenciando-se as

cartelas com enrolamentos, frutos, folhagens, e várias fitas em ondulantes serpenteados; no pedestal central a composição ornamental privilegia um pequeno cofre, localizado ao centro e em cima, do qual emanam serpenteados de fitas ondulantes e enrolamentos vegetais com folhas e flores (fig. 125).

Sob toda a estrutura corre um baixo embasamento sobre o qual assentam os pedestais e a arca tumular, que embora ajustada à largura do intercolúnio, como se disse, na sua dimensão vertical supera a altura dos pedestais. O tampo, importa referir, não é uma laje completa, mas apenas uma “moldura retangular” na mesma pedra de Ançã, sendo a área central rematada com tijoleira. A face frontal da arca é almofadada, nela relevando-se dois anjos tenentes segurando, ao centro, uma cartela epigrafada onde se pode ler:

AQVI IAZ HO SENHOR DOM IOHAM DE NORONHA E A SENHORA
DONA ISABEL DE SOVSA SVA MOLHER A QVAL MANDOV FAZER
ESTA SEPVLTVRA E ORDENA DE TODA A SVA FAZENDA HVA
CAPELLA DE QVE LEIXOU POR ADMNISTRADOR SIMAON DE
SOVSA SEV SOBRINHO E SEVS ERDEIROS: E FALECEO O DITO
DOM IOHAM AOS DEZ DIAS DE MARÇO DA ERA DE 1525

Com a mão oposta, do lado exterior os anjos seguram os escudos de armas dos Noronhas e dos Sousas, à esquerda e direita respetivamente, embora heraldicamente incorretos por se encontrarem representados em reflexão horizontal, certamente decorrente de uma incorreta passagem à pedra a partir de um molde tirado dos originais⁴⁷⁹.

Ao centro da estrutura abre-se o arco de volta perfeita assente sobre impostas, com a arquivolta acentuadamente escorçada e os pés-direitos constituídos por elegantes balaústres decorados com baixos-relevos de folhas de acanto. O intradorso da arquivolta exhibe uma decoração de enrolamentos fito e zoomórficos, com um busto de um anjo sob a chave (figura de mais rude tratamento escultórico), do qual se apartam dois dragões serpenti-formes desdobrando-se em sequentes enrolamentos de folhagens e frutos, com urnas e

479 Para esclarecimento da correta representação heráldica de ambas as armas e uma justificação para esta inexatidão. Cf. FLOR, Pedro, 2002, pp. 74-77 e 93.

cartelas simetricamente pautando a sequência compositiva (fig. 126). Em continuidade com esta, decoram o intradorso dos pés-direitos duas sequências de motivos sobrepostos: no da esquerda, ao longo de um fino fuste articulam-se cálices e bacias alternando pares de monstros serpentiformes, um querubim, e um par de asas, no topo terminando numa taça pejada de frutos; no da direita, numa idêntica composição encontramos as mesmas taças e bacias, intercalando arranjos florais, pares de monstros serpentiformes alados, e no topo um menino segurando acima da cabeça uma bacia com flores e frutos (figs. 127a e 127b). Importa realçar que as bases de ambas as sequências não se encontram visíveis, dado a altura da arca superar a dos pedestais, deste modo ocultando parte daqueles motivos decorativos (figs. 128a e 128b).

Todo o intradorso é ligeiramente escorçado e, por isso, a parede fundeira de menor largura que a abertura do arco. A abóbada de caixotões é decorada com florões de variadas tipologias, e uma série de outros elementos decoram as várias superfícies do intradorso: a cada lado encontramos uma caveira com laçarias (em representação anamórfica) (figs. 129a e 129b), e em baixo, um par de arcos geminados em arco de volta perfeita lavrados de vieiras. Na parede fundeira, a cada lado e próximo dos cantos, estão dois candelabros com os respetivos fogaréus no topo, o da esquerda formado por um par de monstros adossados, e o da direita por um muito delicado mascarão humano de excelentes características fisionómicas, com a cabeça coberta um barrete emplumado (figs. 130a e 130b). Desprovendo a arquivolta da habitual decoração e optando por deslocá-la para a parede fundeira, o escultor criou uma invulgar e muito interessante solução compositiva concedendo acrescido requinte decorativo ao interior do arco: tal como nestas decorações é habitual, semelhantes às dos frisos mas adaptando-se à curvatura do arco, ali colocou um escudo central do qual se apartam dois monstros serpentiformes em pronunciados enrolamentos, estes gerando sequentes enrolamentos vegetalistas de folhagens e flores, de onde de novo brotam monstros que ciclicamente geram cornucópias e folhagens. Ao centro, um óculo fornece um acrescido contributo de leitura, permitindo a entrada de luz e muito habilmente acentuando todo o jogo volumétrico na modelação dos corpos⁴⁸⁰. Ao centro

480 Notavelmente empregando uma técnica que é generalizadamente conhecida e empregue em fotografia de estúdio.

do óculo, um contorcido balaústre formado por dois feixes de folhas de acanto organiza uma voluta em volta e contravolta formando uma elegante letra S cruzando todo o seu diâmetro, numa elegante alusão à capital do nome dos encomendadores (fig. 131).

Ao centro do arcossólio, sobre o tampo da arca tumular está um conjunto escultórico com três vultos perfeitos numa cénica representação da *Lamentação de Cristo Morto*, na qual todas as figuras são claramente identificáveis pelas suas características fisionómicas e pelos seus atributos (fig. 132). Ao centro e em plano ligeiramente recuado, sobre uma urna feral decorada com um escudo com três cravos e duas pegas formadas por mascarões leoninos (que importa referir tratar-se apenas uma representação frontal da mesma, inacabada no lado posterior), vê-se um vulto perfeito da Virgem, ajoelhada, amparando o corpo de Seu filho morto. O braço direito de Maria apoia pelas costas o tronco inerte de Jesus, com a mão segurando a cabeça enleando os dedos nas melenas de cabelo solto; a mão esquerda, em desespero e num ato de *resgate* impossível, segura e puxa a si o braço inane. Expressando profundo desalento, absorta, Maria dirige o rosto aos céus espelhando angústia e conturbação. Cobre-lhe a cabeça o manto que depois cai sobre todo o corpo em espessos e naturais pregueados. A figura nua de Cristo evidencia claramente a maturidade e o talento do escultor, bem patente na sua integral relação eurítmica, na lassidão do corpo em abandono, na muito correta modelação dos membros, dos ossos e da musculatura sob a pele. O delicado semblante de Cristo exprime placidez e serenidade, como se se encontrasse adormecido, com os lábios permanecendo ligeiramente entreabertos por entre a barba modelada em delicados caracóis (fig. 133).

Ao lado esquerdo está o apóstolo dileto numa pose muito natural, exprimindo uma suave aproximação em descensão, com o corpo ligeiramente inclinado para diante e a perna direita avançando relativamente à esquerda (naturalmente encoberta pela túnica), apoiando e equilibrando o peso do tronco e dos braços ligeiramente estendidos para diante segurando nas mãos a coroa de espinhos e a mortalha que irá envolver o corpo de Cristo. A modelação do rosto caracteriza a sua jovem idade, exprimindo a mágoa que não lhe é possível conter. A inclinação da cabeça e a direção do rosto e do olhar, orientam a sua atenção para um ponto ligeiramente acima da sua cabeça (figs. 134 e 135).

Ao lado direito está Maria Madalena, plangente, aulicamente vestida e segurando o vaso dos santos óleos. A modelação do vestuário é exímia, com os pregueados evidenciando as diferentes densidades dos tecidos; os vários nós que caracterizam a sua

indumentária, naturais e bem reproduzidos; os golpeados das mangas, as costuras e os bordados bem modelados. A cabeça está coberta por um delicado toucado e o cabelo é apanhado numa comprida trança que lhe cai ao longo das costas e se prolonga até aos pés. Ao pescoço traz uma corrente com duas voltas, e um pingente tetraédrico com o vértice frontal e as três arestas correspondentes trilobados, com três esferas adossadas às arestas da base. Uma mão ergue para o rosto um lenço para enxugar as lágrimas abundantes que brotam dos olhos já inchados, enquanto os lábios suavemente entreabertos procuram em vão reprimir um lamento. A inclinação da cabeça e a direção do rosto e do olhar indicam o foco de atenção num ponto próximo do solo. (figs. 136 e 137).

Nos rostos de Maria, de João, e de Madalena são visíveis lágrimas correndo pelas faces, assim como gotas de sangue brotando e escorrendo sob a chaga no peito de Cristo. Em nosso entender, este pormenor, em todos idêntico, poderá ser visto como um indicador da unidade do conjunto.

Tal como tem já sido assinalado, as figuras de São João e de Maria Madalena não se encontram igualmente modeladas em todo o volume, vendo-se rudes e inacabadas em parte do flanco posterior, ou seja, locais de uma área nunca exposta à observação do espectador. Embora esta característica se veja comum em diversas obras de escultura deste período⁴⁸¹, tem sido um dos motivos pelos quais se tem levantado a hipótese de estas imagens poderem ser provenientes de outra estrutura, nomeadamente um retábulo pétreo que teria existido na capela-mor⁴⁸².

Nas cantoneiras do arco estão dois *tondi* de notáveis características escultóricas, com uma muito delicada modelação das feições e uma exímia expressividade que só a competência de um grande artista poderia executar (figs. 138a e 138b). Os dois bustos salientam-se dos respetivos óculos de fundo plano dos quais se desprendem laçarias em baixo-relevo; a cabeça destaca-se a todo o volume e o corpo suavemente desvanecendo em baixo-relevo, ambos figurando homens de idade avançada: o da esquerda representa uma personalidade palaciana, barbado e já calvo, o semblante algo carregado, absorto no seu pensamento; o da direita é uma figura absolutamente

481 Tornando-as mais leves, e quando levadas em procissão, cobertas com um manto a fim de ocultar essas áreas.

482 DIAS, Pedro, Ob. Cit. pp. 172-173; FLOR, Pedro, Ob. Cit., pp. 91-94, 116 e 120-121.

clássica, togada, também barbada mas de cabelo farto, e embora mais serena, vê-se igualmente imersa em profunda reflexão.

O entablamento da estrutura tumular é regular, assentando diretamente sobre as pilastras e compondo-se dos canónicos três elementos: a arquitrave de [apenas] duas bandas; friso decorado; e cornija precedida por uma moldura de óvalos e dardos. Duas projeturas acompanham a volumetria dos balaústres que se destacam frente às pilastras, ao centro dos quais o lanternim do baldaquino estabelece um interessante jogo de continuidade formal entre os diferentes elementos estruturais: ultrapassando os limites da pilastra que o contém, sobrepõe-se à arquitrave e daí projeta-se ao friso no qual participa do motivo decorativo.

A decoração do friso exhibe uma incongruente assimetria – estranhamente nunca referida por qualquer dos autores consultados – e que supomos decorrente de uma posterior “correção” da estrutura tumular⁴⁸³. Atualmente podem ver-se, à esquerda, dois seres antropomórficos alados (patas equídeas, torsos humanos e caudas de aves) afrontando-se e segurando uma cartela retangular anepígrafa. Estes seres alados metamorfoseiam-se lateralmente em sucessivos enrolamentos fitomórficos, numa composição que se vê regularmente continuada para o lado direito – aonde toma lugar um afrontamento de monstros alados em conjugação algo simétrica – composição que se vê abruptamente interrompida na sua extensão à esquerda, no encontro com as projeturas sobre os balaústres (figs. 139a, 139b e 139c).

Observando mais atentamente esta composição, ao centro do par de enrolamentos, ao lado direito, vê-se uma cornucópia que deixa perceber uma junção entre blocos de pedra, cisão igualmente indicando a incongruência da remontagem. De forma a perceber se de uma correta composição se poderia tratar, decidimos fazer uma fotocomposição recorrendo a processos digitais de manipulação da imagem, para tal cindindo a imagem pelos extremos laterais do friso (segundo os limites impostos pelas projeturas), cortando depois o excerto pela marca evidenciada na pedra, e depois alterando a posição dos blocos em nova composição. O resultado depara-se-nos interessante, pois não só a cartela se ajusta sobre o eixo vertical de simetria de toda a obra, como são mantidos em continuidade

483 Já sugerida por Pedro Flor e cujas evidências são patentes nas alterações do cilhar de azulejos em torno do túmulo. Ver nota 478.

os enrolamentos que, à esquerda, dão origem ao sequente motivo também interrompido (um dragão). As metades verticais da cornucópia – que na atual disposição se percebem desajustados – tal como em tantas outras obras é possível verificar, são motivos que não estando representados na sua totalidade sugerem a continuidade da composição para além dos limites impostos pelos elementos estruturais. A observação da obra sugere-nos que apenas os espelhos do friso tenham sido alterados, não se vendo evidência desta alteração ao nível da arquitrave ou da cornija. Mesmo que nestes elementos estruturais tenhamos verificado a existência de cesuras, as mesmas não são coincidentes com estas dos espelhos, devendo relacionar-se com a montagem e organização originais. Numa obra onde é transversalmente patente uma notável intervenção escultórica e compositiva indiciando um artista de grande qualidade, pensamos que uma tal inadequação terá provindo de uma incauta e desajeitada intervenção posterior, executada de forma torpe na readaptação de um conjunto de peças nas quais não foi reconhecido o princípio de ordenação.

Nos extremos laterais do friso, frente às projeturas que acompanham a volumetria das pilastras sentam-se quatro pequenos *putti*, cada par participando do *coroamento* dos nichos dos profetas. No esmero e delicadeza da modelação, estes meninos denunciam a mesma mestria dos *tondi* ou dos *profetas*, e na global ordenação dos elementos compositivos afirmam um claro toque de elegância concedendo uma peculiar graciosidade ao conjunto.

Coroando a estrutura tumular está uma edícula retabular organizada ao modo de um *templete*, ao centro da qual se encontra representada uma *Assunção de Nossa Senhora*, representação “insistentemente preconizada pela prédica e pelos manuais de devoção”⁴⁸⁴ muitas vezes empregue em obras tumulares por associação auspiciosa com a beatífica *ascensão de Maria aos céus* (fig. 140). Duas pilastras, aproximadas de dórico e estriadas a cerca de metade da sua altura (com caneluras mais estreitas na metade inferior), servem de suporte a um entablamento constituído por arquitrave simples e friso decorado. Neste friso, mesmo que numa escala muito inferior, foi concedida idêntica atenção ao seu tratamento escultórico, como se de uma obra de comum magnitude se tratasse: a composição organiza-se segundo um eixo de simetria com dois monstros serpentiformes alados afrontados sobre um escudo; as suas caudas metamorfoseiam-se em enrolamentos fitomórficos

484 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 74.

originando duas cornucópias nos extremos. No intercolúnio edicular abre-se um arco *abatido*, destacando-se ao centro, em alto-relevo, uma *Assunção da Virgem*, com a figura de Maria ao centro, coroada e de mãos postas [hoje mutiladas], acolitada por quatro anjos. Embora sem que este alto-relevo evidencie um detalhe escultórico tão minucioso como o das imagens inferiores – certamente por se encontrar em local mais distante e desde logo entendido como não colhendo idêntica atenção do observador – ainda assim importa referir a pormenorização das vestes e das asas dos anjos, ou o pregueado do manto da Virgem, todos ricos em detalhe, mas sobretudo, a semelhança do cabelo de Maria num modelado idêntico ao da figura de São João no grupo da *Lamentação*. Seguramente esta imagem exibiria outra graciosidade não fosse a mutilação das mãos e do nariz, e a mais evidente erosão da pedra que lhe apagou parcialmente as feições.

Mais acima, no tímpano do frontão triangular destaca-se o alto-relevo de *Deus Pai abençoando*, numa conceção que iguala o trabalho escultórico do conjunto edicular. Embora o tratamento do rosto se encontre algo distante da minúcia a que se assiste nas figuras dos profetas, não deixa de ser evidente o esmero escultórico bem patente no manto elegantemente esvoaçante por trás do braço erguido em bênção. Por cima, no ápice do frontão, um pedestal encimado por uma urna clássica ornada com grinaldas remata a composição. Nos extremos do entablamento, por cima das projeturas sobre as pilastras, estão dois acrotérios formados por dois concheados semicirculares encimados também por pequenos vasos clássicos assentes sobre pedestais. Destes acrotérios nascem duas volutas em curva e contracurva que se encostam à edícula central, ambas com uma cabeça monstruosa e uma flor em cada um dos enrolamentos. Sobre estes sentam-se quatro *putti*, entre si apartando uma grinalda a cada lado dos acrotérios. Do ponto de vista do seu global tratamento escultórico – na modelação, nas posturas, e no proporcional jogo eurítmico – estas pequenas figurinhas podem dizer-se semelhantes aos quatro *putti* que mais abaixo se sentam sobre a arquitrave.

Análise Geométrica

Considerando as medidas de A. $550 \times$ L. 315 cm, aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.746031$. Por aproximação, por defeito, podemos considerar tratar-se de um Retângulo $\sqrt{3}$ cujo módulo é $m = 1.732$.

Tal como na *exposição do método* referimos, começámos por aplicar o traçado interno decorrente do retângulo específico que constitui o *marco* no qual se inscreve a obra – neste caso um Retângulo $\sqrt{3}$. No entanto, dado que este *Retângulo* e o respetivo traçado interno superam em altura o marco em que se inscreve a obra, os desvios existentes levaram-nos a considerar não ter sido este o traçado regulador empregue na génese da obra. Como tal, prosseguimos com a metodologia enunciada, e evitando a descrição pormenorizada que conduziu às nossas conclusões, referimos ter sido o desenvolvimento da *Armadura II* do Retângulo (um dos métodos identificados nos *Casos Gerais dos Retângulos*) o método geométrico de divisão interna do marco que proporcionou o traçado regulador de que o artista se auxiliou para organização da sua composição. Desde logo, com a aplicação do *Traçado Prévio*⁴⁸⁵ foi possível encontrar algumas das linhas de ordenação da composição que passamos a identificar (fig. 141):

- A mediana horizontal do traçado *EF* estabelece o arranque do entablamento sobre as pilastras, na mesma linha onde encontramos a chave do arco situada sobre o centro geométrico de obra.

- A projeção horizontal do cruzamento das diagonais do marco *ABCD* com as diagonais do retângulo inferior *CDEF*, fornece a altura do arranque do arco sobre as impostas.

- A projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo superior *ABFE* marca a altura da cabeça coroada da Virgem na edícula da *Assunção*.

- Em baixo, a projeção horizontal do cruzamento homólogo das diagonais do retângulo inferior *CDEF*, marca a altura da arca feral sobre a qual se encontra a *Pietà*.

- As projeções verticais dos cruzamentos das diagonais dos dois retângulos verticais *AGHD* e *GBCH* estabelece a largura do vão do arco (em cuja continuidade encontramos a arca tumular) – elas mesmas eixos verticais da localização dos *tondi*.

- As projeções verticais dos importantes cruzamentos das diagonais do marco *ABCD* com as diagonais de ambos os retângulos resultantes da sua divisão horizontal (os retângulos *ABFE* e *CDEF* terão determinado a largura da edícula da *Assunção da Virgem*, bem como a localização das duas personagens dos flancos na representação da *Lamentação* (repare-se que os mesmos cruzamentos determinam a altura da cabeça dos personagens).

485 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 932-936.

– No topo, sobre uma das linhas que permitirá o desenvolvimento do traçado⁴⁸⁶ (que aqui apenas indicamos com as linhas amarelas semitransparentes), é referenciada a posição central da figura de *Deus Pai* abençoando no tímpano do frontão.

No seguinte desenvolvimento do traçado⁴⁸⁷ um novo conjunto de linhas emerge e que passamos a indicar (fig. 142):

– Embora fosse já notório na imagem anterior, mais simplificada, optámos por apenas agora sublinhar o conjunto das diagonais que serviram a inclinação dos corpos das personagens de São João e de Madalena no grupo da *Lamentação*, bem como a inclinação em ângulo do corpo morto de Cristo amparado por Maria. Sublinhámos na imagem as linhas que terão auxiliado o artista na disposição da figura central da *Pietá*, ela mesma obedecendo a uma organização triangular baseada no traçado regulador.

– No topo, sobre a edícula da *Anunciação*, ficámos a conhecer o conjunto das linhas que auxiliou a organizado da composição na triangulação a que obedece a figura da Virgem, assim como na disposição e inclinação das figuras dos anjos (devidamente assinaladas na imagem).

– Particularmente interessante é o cruzamento das diagonais exatamente sobre a cabeça dos profetas, linhas sobre as quais permanecem em alinhamento os braços de ambos, um apontando o túmulo e, o outro, o ventre da Virgem.

– Outras projeções horizontais terão sido empregues, nomeadamente, no topo, a linha que poderá ter sido empregue para estabelecer a altura do pedestal sobre o ápice do frontão; logo abaixo, a altura do mesmo; ou ainda a altura dos acrotérios nos flancos do entablamento.

– Por fim, evidenciando um novo conjunto de linhas pertencente ao mesmo traçado (fig. 143) (que apenas por questão de simplificação optámos por mostrar separada e sequencialmente), referimos as duas projeções verticais que poderão ter sido empregues para delimitar lateralmente as pilastras, e a projeção horizontal que terá sido empregue para estipular a altura dos pedestais.

486 Ver Descrição do Método, p. 63 deste volume.

487 Do qual apenas mostramos as linhas que serviram a composição, de modo a não sobrecarregar visualmente a imagem.

Figuras geométricas

Nesta estrutura tumular registámos um conjunto variado de figuras geométricas, embora sem que todas possuam igual importância quanto ao modo como contribuem para reforçar a mensagem iconográfica (fig. 144).

Começamos por referir dois triângulos isósceles, ambos no topo da estrutura: o azul mais escuro na imagem, é acutângulo, constituindo todo o coroamento acima do entablamento, tendo por base o topo da cornija, e os outros dois lados por união deste ao topo da urna; o segundo, em azul mais claro, é obtusângulo, constituindo o frontão da edícula da *Assunção*.

No conjunto dos retângulos começamos por identificar:

– O retângulo assinalado a vermelho na imagem, estabelecido entre a base da obra e o topo do entablamento, com medidas aproximadas A. 335 × L. 315 cm, às quais corresponde o *módulo* $m=1.063$, por excesso aproximando-se a um Quadrado com $m=1^{488}$;

– No interior do retângulo acima mencionado, assinalamos o retângulo formado entre o topo dos pedestais e o topo do entablamento (indicado a rosa na imagem). Embora, também, sem correspondência direta nas principais cesuras da *Armadura II*, referimos as medidas aproximadas A. 265 × L. 315 cm, às quais corresponde o *módulo* $m=1.188$, por excesso aproximando-se a um Quadrado com $m=1$;

– Um Retângulo $\sqrt{\Phi}$ com $m=1.272$, o *marco* que inscreve a edícula da *assunção da Virgem*, com medidas aproximadas A. 150 × L. 120 cm, às quais corresponde o *módulo* $m=1.25$ (com uma diferença de cerca de duas centésimas)⁴⁸⁹;

– Um segundo Retângulo $\sqrt{\Phi}$, formado por toda o espaço interior da mesma edícula, com medidas aproximadas A. 93 × L. 73 cm, às quais corresponde o *módulo* $m=1.273$ (com uma diferença de cerca de uma milésima). Neste caso, como se pode observar na imagem, o arranque do arco abatido coincide com a aresta superior do quadrado na base da construção do retângulo;

488 Importando referir que este *marco*, sem correspondência direta nas principais cesuras da *Armadura II*, não tem qualquer repercussão no contexto desta análise geométrica.

489 A construção deste retângulo não encontra qualquer implicação na organização da estrutura edicular da *Assunção da Virgem*, na qual de imediato pode ser aferido a discordância de todos os elementos do entablamento com a aresta do quadrado na base do referido Retângulo $\sqrt{\Phi}$.

– Um Retângulo $\sqrt{2}$ com $m=1.414$, constituindo o *marco* em que se inscreve o arco (sublinhado a verde escuro na imagem, determinado pelos limites internos dos elementos de suporte – horizontalmente tomando medida interna do vão entre as pilastras, e na vertical, entre o topo do embasamento e a base da arquitrave) com medidas aproximadas A. $255 \times$ L. 180 cm, às quais corresponde o *módulo* $m=1.416$ (com uma diferença de cerca de duas milésimas). A importância deste marco torna-se relevante porquanto uma vez invertida a sua forma de construção (tal como a apresentamos na imagem), o quadrado na sua origem constitua a área na qual é representada a cena central. Por outro lado ainda, é neste quadrado central que se inscreve o círculo que se encontra na origem do arco de volta perfeita, como adiante descreveremos.

– O retângulo formado pela arca tumular ao centro e na base do arcossólio (a verde claro na imagem). Embora o marco não assuma relevância no presente contexto, indicamos as medidas aproximadas A. $75 \times$ L. 175 cm, às quais corresponde o *módulo* $m=2.066$ (aproximadamente, um Duplo Quadrado com $m=2$).

– O retângulo constituído pela cartela epigrafada ao centro da arca tumular (assinalada a verde mais claro na imagem). Tal como o marco anteriormente referido, também este não assume qualquer relevância neste contexto, no entanto referimos as medidas aproximadas A. $30 \times$ L. 75 cm, às quais corresponde o *módulo* $m=2.5$ (aproximadamente um Retângulo $\sqrt{6}$ com $m=2.449$).

Por fim referimos o conjunto dos círculos: o primeiro correspondendo à arquivolta do arco, ele mesmo corretamente inscrevendo-se (com um ligeiro desvio) no quadrado na origem do Retângulo $\sqrt{2}$; o segundo correspondendo à moldura circular que delimita a ornamentação da lúnula; e o terceiro, ao óculo com a letra S inscrita. Relativamente a este conjunto importa referir que os três círculos não são nem concêntricos nem colineares (na vertical), sobretudo observando-se um desadequado desalinhamento (mesmo que mínimo) do segundo círculo relativamente ao primeiro.

Estratégias de Significação

A estrutura tumular

Reduzindo a imagem às suas formas, linhas e direções elementares, primeiramente per-

cecionamos um compacto quadrado assente no solo, sobrepujado por um triângulo. Ao centro, este conjunto vê-se vazado por um arco semicircular que na sua área superior se vê mais desobstruído, por isso mais leve, e que subtilmente liberta de densidade toda a composição. A área inferior da estrutura acresce-a de peso, firmemente colando-a ao solo, constituindo-se assim um mais denso vetor dirigido para baixo que se vê revigorado pela densidade dos pedestais que atribuem ao conjunto lastro adicional⁴⁹⁰. A grande triangulação do topo, ela mesma mais densa em toda a sua área inferior e aí conferindo adicional espessura, reforça este mesmo princípio.

Contudo, como os vetores admitem uma leitura em ambos os sentidos, esta maior triangulação reforçada pela do pequeno frontão e pelo vetor excêntrico solidamente imposto pela presença da ânfora no topo, impelem para cima o conjunto dentro dos limites da sua resistência. Este sentido ascensional vê-se subtilmente reforçado ao centro, com a veemente marcação horizontal da tampa da arca tumular elevando-se acima dos limites originalmente impostos pelos pedestais, poderosamente erguendo toda a densidade das formas que aí se encontra. Desta forma, o arco constituído pela conjugação do círculo sobrepujando o quadrado vê-se aí comprimido, concedendo maior vigor ao primeiro, e investindo-o de poder ascensional, empossa-o a carregar e elevar consigo toda a área inferior.

Dada a mais importante componente devocional, empática, e emotiva representada na cena central, constitui-se ela mesma um objetivo foco cêntrico de toda a composição, de imediato captando a atenção do observador. Obedecendo ao traçado geométrico operativo, os elementos da composição veem-se organizados segundo a poderosa triangulação formada a partir das diagonais do marco, segundo as quais encontramos os corpos inclinados de São João e de Maria Madalena alinhados verticalmente por duas importantes linhas do traçado. Entre ambos, a *Pietá* vê-se igualmente organizada por idêntica triangulação, com a figura da Virgem delimitada a ambos os lados, e o corpo de Cristo articulado entre as diagonais cruzadas do retângulo inferior (fig. 145). Notavelmente esta representação beneficia ainda de uma privilegiada conjugação compositiva, com a *Pietá* situada sobre a confluência de uma série de outros poderosos focos cêntricos formal e geometricamente impostos pelos vários elementos estruturais: o cruzamento das diagonais do importante

490 ARNHEIM, Rudolf, 1988.

retângulo formado entre o entablamento e a base da estrutura (a vermelho na imagem); o cruzamento das diagonais do retângulo secundário que se estabelece também dali até ao topo dos pedestais (a rosa na imagem); o cruzamento das diagonais do quadrado base do Retângulo $\sqrt{2}$ (a verde na imagem); e dos centros de ambos os círculos descritos pela arquivolta e pela parede fundeira (a branco na imagem). Mesmo que não se encontrem exatamente coincidentes, todos robustecem e enfatizam aquele ponto com poderosa energia cêntrica⁴⁹¹.

Paralelamente, no topo da estrutura foi organizado um outro foco cêntrico, na figura de Maria ao centro da representação da *Assunção da Virgem*. Localizada já acima do centro geométrico da composição e em posição mais distante do observador, esta figura beneficia de uma concomitante conjugação de fatores que faz confluir sobre si um secundário foco de atenção do espectador. Sublinhando o eixo central da composição (na sua localização acima do centro geométrico da composição, e constituindo um vigoroso vetor apontando para o alto), esta imagem vê-se beneficiada por dois fortes cruzamentos de diagonais, eles mesmos destacados pelas posições, posturas, gestos e olhares dos anjos apontando a sua centricidade (anteriormente referidos na fig. 145). Esse mais poderoso centro sobre o qual vemos a cabeça coroada da Virgem vê-se ainda reforçado pelo cruzamento das diagonais da triangulação formada por todo o coroamento (a azul escuro na imagem).

Naturalmente, também aqui as associações simbólicas do círculo e do quadrado se encontram inextricavelmente relacionadas nas suas duas conjugações: o quadrado inscrevendo o círculo (a estrutura tumular ao centro da qual se abre o arco), e o arco ele mesmo, numa conjugação de ambas as figuras (com [um fragmento d] o círculo sobrepujando o quadrado). Assim, também neste caso é pujante esta simbologia, com a *centelha divina animando a matéria com o fogo da vida*, e no seu âmago, a *natural aspiração do homem*

491 “A moldura, ou o bordo, delimitam o campo de forças, com os gradientes de significado que aumentam com a proximidade do centro. Este sentimento de que existe uma força organizativa é tão forte que partimos do princípio de que os elementos dum modelo estão todos orientados na direção do seu centro comum. Por outras palavras, o campo de forças cria o seu próprio campo gravitacional”. GOMBRISH, Ernest, 1980, p. 157.

à *essência divina*⁴⁹² – aqui notavelmente vivificada pela elevação de todo o grupo central sobre o tampo da arca erguido acima dos pedestais, como que impelido para o alto por atração da ascensional curvatura do círculo.

De modo idêntico, também a triangulação sobrepujando o quadrado relaciona as simbologias do ternário e do quaternário, o primeiro enquanto materialização das ideias e o segundo a ideia ela própria: um a matéria, o outro o espírito, – aquela emanando deste, e em ascensão em direção a ele⁴⁹³.

Notavelmente, as figuras dos profetas localizam-se num espaço paralelo e *intermédio*, transversal, de ligação entre o *mundo terreno* e o *mundo celestial*, nas suas poses e gestos em perfeito alinhamento com o traçado regulador, visualmente explicitando o seu prenúncio da morte expiatória de Cristo como ato salvífico na recondução das almas para a ressurreição na vida eterna. Assim, mesmo que sem outros atributos que melhor os pudessem caracterizar, devemos relacionar estas duas figuras com os antetipos veterotestamentários de Jonas e Daniel, numa explícita “estratégia de desenvolvimento da *narrativa tipológica*”⁴⁹⁴. O primeiro é referido por Cristo quer em Mateus como em Lucas, em anúncio dos três dias em que se encontrará sepultado antes da Ressurreição: “Assim como Jonas esteve três dias e três noites no ventre da baleia, assim o Filho do Homem há-de estar três dias e três noites no seio da terra” (Mateus 12: 40); “Também os habitantes de Nínive se hão-de levantar no dia do juízo para condenar a gente deste tempo, porque eles arrependeram-se dos pecados com a pregação de Jonas. Ora o que está aqui é maior do que Jonas” (Lucas 11: 32). Por sua vez, Daniel, tendo sido um dos precursores das profecias do Apocalipse e um dos quatro Grandes Profetas a manifestar os primeiros sinais de esperança na ressurreição e no dia do juízo individual⁴⁹⁵, surge aqui mormente como antetipo da Morte e

492 “A figura circular adjunta à figura quadrada é espontaneamente interpretada pelo psiquismo humano como a imagem dinâmica duma dialética entre o celeste transcendente, ao qual o homem aspira naturalmente, e o terrestre, onde ele se situa atualmente, onde ele se percebe como sujeito duma passagem a realizar a partir de agora, graças à ajuda dos signos”. CHAMPEAUX, Gerard de, e STERCKX, Sébastien, 1966, p. 131.

493 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 548-51.

494 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 408.

495 “E muitos dos que dormem no pó da terra ressuscitarão, uns para a vida eterna, e outros para a vergonha e desprezo eterno” (Daniel 12:2).

Ressurreição de Cristo, por alusão à cova dos leões na qual foi lançado e selado, e da qual foi retirado ileso (Daniel 6).

Também a conjugação do escudo com os três cravos que vemos na face frontal da urna, com a coroa de espinhos que João nos oferece à contemplação, e o vaso dos Santos Óleos que Madalena apresenta, notavelmente compõem a *Arma Christi* e desta forma explicitam o túmulo de Cristo.

A composição é magistral, e mais do que em presença do túmulo de D. Isabel de Sousa no qual vemos representada uma *Lamentação de Cristo Morto*, o imaginário oferece-nos a contemplação da *Deposição de Cristo no Santo Sepulcro* e deste ato piedoso nos torna privilegiadas testemunhas, desta forma visto não como uma *representação separada do mundo*, mas como uma *extensão da própria realidade*. Esta forma de representação, à data ainda muito pouco usual, relacionando e envolvendo o observador diretamente na narrativa, aproxima-se, no modo, à inovadora *Lamentação de Cristo* de Mantegna, datada de finais do século anterior.

Do Encargo e da Execução do Túmulo

Relativamente à origem do túmulo, em nossa opinião a escolha do artista para a execução de uma tal obra deverá relacionar-se não tanto com a figura de D. Isabel de Sousa mas, antes, com a de seu testamentário, o seu irmão e então arcebispo de Braga, humanista convicto e importante mecenas daquela cidade⁴⁹⁶. Baseando-nos na sua interessante biografia recentemente elaborada por Amadeu Torres, pensámos ser importante neste contexto realçar alguns aspetos relevantes da vida deste “culto Príncipe do Renascimento”⁴⁹⁷, personalidade de relevo no ambiente sociocultural da época e cuja acção mecénica em Braga é bem conhecida.

Segundo o referido autor, D. Diogo terá nascido em Évora “pelos alvares do Renascimento em 1461”, tendo aí iniciado os seus estudos e posteriormente complementando-os em Salamanca e Paris, universidades aonde terá frequentado Cânones e Teologia,

496 TORRES, Amadeu, 2006.

497 Ibidem, p. 302.

segundo a mesma ordem. Daí regressado, contando cerca de 24 anos, logo foi nomeado cónego eborense e, de imediato, chamado por D. João II para Deão da Capela Real onde, mais tarde, foi Capelão da rainha D. Leonor, a segunda esposa de D. Manuel. O seu prestígio seria já grande pois é referido nos escritos de Cataldo Sículo (de quem foi discípulo de Retórica), de Henrique Caiado, André de Resende e Pedro Margalho, o que nos dá já alguma indicação do motivo pelo qual logo em 1493 é designado para tomar parte na embaixada de Álvaro da Cunha para prestar homenagem e obediência ao Papa Alexandre VI do Tratado de Tordesilhas ou, pouco depois, em 1505, sendo nomeado embaixador por D. Manuel junto do Papa Júlio II “que sem delongas lhe outorgou o arcebispado de Braga por bula de 11 de Julho desse ano”⁴⁹⁸. No mesmo estudo, numa citação do Monsenhor J. Augusto Ferreira⁴⁹⁹, D. Diogo de Sousa terá encontrado em Roma “a Renascença no mais elevado apogeu do seu desenvolvimento”, o que certamente o terá inspirado a trazer para Braga “os fulgores desse movimento artístico e literário e a empreender mudar a face da velha cidade”. Pelo seu notável impulso mecenático viu-se engrandecida a cidade e a região, rasgando ruas e construindo igrejas extramuros, empenhando-se a instruir o clero e a população com a construção de um colégio [São Paulo] no qual qualquer um que se quisesse instruir poderia aprender gratuitamente. Com este propósito proporá mesmo ao rei “*Nam curees de mandar a Paris sesemta escolares a apremder Theologia, mas manday vir de lá sesemta lemtes (a modo de falar, porque dez abastarám para tudo) e emtam fazei hum colégio muy comprido e muy grande (...), omde se leya Theologia e todalas artes e ciemcias que para ela sam necessárias*”⁵⁰⁰. Na Sé, entre grande número de obras de notável valor artístico, realçamos a encomenda da edificação da atual capela-mor a João de Castilho; a alteração do portal principal e a finalização da galilé, iniciada pelo seu antecessor, D. Jorge da Costa; a encomenda do seu túmulo, o dos condes D. Henrique de Borgonha e D. Teresa de Leão (e ainda um terceiro, inicialmente projetado para si, mas para o qual veio a ser trasladado o corpo de D. Teresa); o grandioso retábulo atribuído à oficina de mestre Machim de que apenas resta o apostolado, hoje empregue como frontal

498 Ibidem, p. 293.

499 FERREIRA, Monsenhor José Augusto, 1930, p. 366, in TORRES, Amadeu, Ob. Cit., p. 292.

500 COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1993, in TORRES, Amadeu, Ob. Cit. p. 300.

de altar daquela Sé; ou as muitas esculturas de vulto como a *Virgem do Leite* na parede exterior da capela-mor, ou as sete imagens de vulto dos quatro santos arcebispos, São Pedro, São Paulo, e o Arcanjo São Miguel, para a galilé acima referida; uma nova pia batismal e um púlpito (mais tarde colocado na nave do alpendre de São Geraldo); para além de um sem número de obras e melhoramentos arquitetónicos tendo em vista capelas laterais, altares e retábulos de pintura; alfaías litúrgicas; livros; e paramentos⁵⁰¹; sendo ele mesmo detentor de uma importante coleção de escultura italiana⁵⁰².

Embora levantemos aqui esta hipótese, somente o estudo detalhado da documentação e bibliografia existente poderá trazer novos esclarecimentos quanto à encomenda deste túmulo em Santa Maria de Óbidos.

Tendo D. Diogo falecido a 19 de junho de 1532, cerca de três anos após D. Isabel de Sousa⁵⁰³, por essa data certamente estaria já finalizado o túmulo de sua irmã e seu cunhado, motivo pelo qual, como refere Pedro Flor, os visitantes da igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Óbidos, não façam qualquer alusão ao túmulo, posto que, “muito rigorosos (...) os visitantes apenas chamarem a atenção dos priores ou beneficiados para determinadas irregularidades ou incumprimento, e nunca, ou muito raramente, para elogiar aqueles que haviam efectivamente cumprido as vontades de que os seus superiores os haviam encarregado”⁵⁰⁴. Devendo ser respeitados os cerca de cinco anos para a transladação do corpo, ainda restariam cerca de dois a três anos para que a inumação fosse feita e o túmulo devidamente selado, ou seja, cerca de 1535.

Se a documentação de 1520 serve de corroboração à hipótese de as peças dos grupo central pertencerem a um retábulo pétreo anterior, na mesma referindo-se que “*hera necessarjio allevantarse e olyvelase e corregerse*” a capela-mor pelo facto de aí existir “*hum rretavollo pera poerem nella e nom se pode poer sem primeiro ser alevantada e olyvelada o qual rretavolo se perde*”⁵⁰⁵, não se encontra justificação para que possa ter sido “orde-

501 Para um esclarecimento sobre o extenso rol de obras oferecido pelo arcebispo à Sé de Braga Cf. AGUIAR, David Emanuel Vieira, 2012.

502 GOULÃO, Ana, 1995.

503 A abertura do testamento foi feita no dia 3 de outubro de 1529, ou seja, D. Isabel terá morrido talvez nesse dia ou um pouco antes. Cf. FLOR, Pedro, Ob. Cit., p. 89.

504 FLOR, Pedro, Ob. Cit., p. 91.

505 FLOR, Pedro, Ob. Cit. p. 63. Apêndice Documental n.º 8.

nado o apeamento”⁵⁰⁶ de um retábulo em pedra, contando apenas cerca de dez anos, por um artista que lhe era absolutamente alheio, e que o mesmo tivesse aproveitado parte das figuras dessa mesma obra para uma mais recente estrutura por si executada.

A ligeira diferença cromática da pedra daqueles três vultos – em todos idêntica, e mais clara que a da restante estrutura – bem como as imperfeições de acabamento nos flancos posteriores das imagens de São João e de Madalena, para alguns autores foram indicadores que as mesmas possam ter sido reaproveitadas do referido retábulo pétreo. Embora tenham sido avançadas hipóteses relacionando-as com diferentes episódios daquela obra⁵⁰⁷, por vezes apontando-se a divergência dos olhares de São João e Maria Madalena como fator de corroboração desta hipótese (João olhando para cima, Madalena para baixo) (fig. 146), em nossa opinião a disposição e o arranjo cenográfico das imagens, elaborado segundo um ponto de vista central e em função de um observador mais distante, procurando manter a verosimilhança ao modo ilusionista das convenções pictóricas, mais do que uma reapresentação coerente do ponto de vista formal, procurou uma adequada disposição cenográfica das figuras, delas tirando o melhor partido imagético, de forma a produzir um *quadro* com o qual se pretende obter profunda exacerbação do dramatismo devocional. Assim, pode ser dito que o discípulo dileto procura compadecidamente o olhar conturbado da Virgem absorta na sua amargura, enquanto Madalena contempla angustiada o corpo martirizado de Cristo morto, amparado nos braços da Sua pesarosa mãe, dado à contemplação piedosa do observador.

A constatação da enorme coerência formal da composição, regularmente organizada e adequada na disposição dos elementos compositivos relativamente ao traçado geométrico regulador, sugere-nos que todo o conjunto deverá pertencer à execução de um mesmo autor, ideia corroborada por toda a série de afinidades formais, transversais à generalidade dos elementos esculpidos, patentes nestas figuras centrais, nas dos profetas, nos *tondi* e nos *putti*, nos altos-relevos da edícula do coroamento ou do tímpano do frontão, bem como na grande generalidade dos vários motivos decorativos que recamam as superfícies dos elementos estruturais.

506 FLOR, Pedro, 2002, p. 120.

507 Para além da *Lamentação*, Pedro Flor supõe a existência de um *Calvário* como representação central, e um *Ecce Homo* ou um *Caminho do Calvário* para complemento da narrativa. Cf. Ob. Cit., p. 93.

Podemos, então, supor que após a anterior execução do retábulo do altar-mor – que por qualquer razão nunca chegou a ser colocado, ou que poderá ter parcialmente ruído em consequência do terramoto de 1531, motivo pelo qual logo um outro, de pintura, o substituiu (c. 1533)⁵⁰⁸ – o mesmo escultor *frances*⁵⁰⁹ tivesse sido chamado a edificar este sepulcro. D. Diogo de Sousa era influente e ilustre figura do seu tempo, orbitando nos círculos mais próximos da corte, e o conhecimento, contacto, e acesso à contratação do mais eminente artista a laborar em território nacional – o imaginário régio – seria uma possibilidade concreta.

Para além da já referida desorganização de alguns azulejos do cilhar em torno do túmulo (um conjunto que se estende a áreas dispersas circundando o coroamento da obra – nomeadamente, a área em torno do extremo direito da cornija; ambas as áreas acima do entablamento que se estendem até à edícula; a área próxima da urna sobre o frontão; e mais alguns pontos isolados igualmente assinalados na imagem) (fig. 147) – pudemos verificar que na área mais próxima do coroamento da estrutura a parede da igreja exhibe uma acentuada depressão, gerando uma concavidade que é em parte acompanhada noutros locais, sobretudo na zona contigua ao flanco esquerdo da estrutura e aí exibindo pronunciada curvatura. Observando a parede murária na sua totalidade, vê-se a estrutura tumular *aprofundada* relativamente àquele plano vertical uniformemente aplanado em toda a restante extensão (mesmo na localização das frestas e da porta que noutros locais se abrem), que a fim de a não ocultar, foi necessariamente *adaptada* segundo uma curva modelação do reboco. Em nosso entender esta irregularidade estrutural e evidente desajuste dever-se-á relacionar com uma obra visando o reforço da estrutura murária e a consequente adaptação desse espessamento à inamovível estrutura tumular existente, sendo de rejeitar a ideia de uma alteração da localização da obra no interior da igreja⁵¹⁰.

De facto, a documentação refere uma importante campanha de obras empreendida pelo prior Francisco de Azevedo Caminha em 1676, durante a qual o pároco mandou “forrar e pintar o tecto, *tapar umas frestas que havia sobre as paredes que estão em cima*

508 FLOR, Pedro, Ob. Cit., p. 64.

509 FLOR, Pedro, Ob. Cit., Apêndice Documental, n.º 8. DIAS, Pedro, Ob. Cit. pp. 172-173.

510 Veja-se, por exemplo, a extensão exterior da própria capela para além da estrutura parietal, assim como o afloramento rochoso que por baixo dela e em continuação da base da igreja se encontra.

dos arcos”, empreitada essa durante a qual igualmente “se forrou toda a igreja de azulejo”⁵¹¹. Tal como é possível verificar, a composição da pintura azulejar foi organizada de modo a conceber uma moldura retangular que hoje não se encontra completa nem ajusta coerentemente à estrutura tumular nos referidos locais, muito embora nas seguintes áreas imediatas às periferias desorganizadas em torno da edícula e do respetivo frontão, o cilhar e a pintura se mantenham correctos e bem ajustados, e o mesmo acontecendo com a elipse em torno da urna sobre o frontão. Não é de supor que tenham sido deixados desorganizados azulejos no momento em que o cilhar foi aplicado, embora necessariamente adequando-se este ao pano de parede que já se encontraria reforçado e *moldado* pelo reboco, pois isso é ainda hoje evidente. Por tudo quanto se disse, parece evidente que, por ocasião da colocação do cilhar, seria já esta a organização da estrutura tumular.

3.3.7 – PORTA ESPECIOSA

Contextualização

Esta magnífica e incontornável “*página da escultura coimbrã*”⁵¹², imponente estrutura híbrida pertencente aos domínios da escultura e da arquitetura, nobre em “proporções, de sumptuosidade e elegância inexcedível”⁵¹³, é parte integrante da catedral românica de Coimbra, mandada erigir em meados do século XII por impulso de D. Afonso Henriques. Construída no século XVI, esta estrutura *reveste* a porta norte da igreja, já desde a época medieval denominada *Speciosa*⁵¹⁴ – nome atribuído às portas das catedrais “*por onde entravam as procissões em que era rezado o salmo Speciosa est Maria*”⁵¹⁵ (fig. 148).

Tal como naturalmente sucede, ao longo dos séculos foram várias as intervenções de que se viu investida a catedral, fruto das mais variadas iniciativas mecénáticas destinadas

511 TRINDADE, João, 1985, p. 89.

512 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 148.

513 GONÇALVES, António Augusto, 1923, p. 174 e ss.

514 VASCONCELOS, António de, 1930.

515 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 298.

a enobrece-la, avultando o seu interesse e transformando-a num exemplar de referência dado o amplo conjunto de primorosas obras de arte que nela se podem contemplar⁵¹⁶. Neste contexto destaca-se a figura ilustre do bispo conde D. Jorge de Almeida, homem pertencente a nobre linhagem e em estreita ligação com os mais próximos e influentes círculos das cortes de D. João II, de D. Manuel, e de D. João III, e cuja biografia se encontra bem referenciada⁵¹⁷. Filho de D. Lopo de Almeida e de D. Beatriz da Silva, era irmão do vice-rei da Índia, D. Francisco de Almeida; do bispo de Ceuta, D. Fernando de Almeida; do sexto prior do Crato, D. Diogo de Almeida; e do comendador-mor da ordem de Avis, D. Pedro da Silva; era tio, entre outros, de D. Leonor de Vasconcelos, a coeva abadessa do mosteiro de Celas; e de D. Garcia de Almeida, o primeiro reitor da Universidade de Coimbra. Os estudos e as permanências prolongadas em território transalpino e as diferentes missões diplomáticas de que foi investido, ter-lhe-ão proporcionado a frequência de cultos e esclarecidos círculos do seu tempo, e o conhecimento de proeminentes vultos do humanismo e do Renascimento – entre os quais Lourenço de Medici, com quem trocava correspondência – num contexto culturalmente fervilhante e em tudo propício à recepção de novas ideias e mentalidades, de abertura às mais recentes correntes estéticas e aos novos avanços científicos e tecnológicos.

Tendo sido nomeado, por Sisto IV, administrador do bispado de Coimbra a 22 de maio de 1482, mas dele tomando posse só cerca de um ano mais tarde, a 23 de junho do ano seguinte, rapidamente D. Jorge se interessou em promover “as medidas necessárias à configuração de uma imagem de poder assente na renovação estética e no impacto urbanístico”⁵¹⁸. Energicamente empenhado no engrandecimento da sede do seu bispado – verdadeiro bastião na afirmação do poder espiritual em relação direta com o poder temporal – no decurso da sua longa governação (que se estendeu até à data da sua morte, a 25 de

516 Aos autores anteriormente referidos e que sobre este assunto forneceram os mais variados contributos, acrescentamos CORREIA, Vergílio, 1930; GONÇALVES, António Nogueira, 1952; COUTINHO, José Eduardo Reis, 2001; AA. VV., 2005; com especial relevo para os mais recentes estudos de CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002 e 2011, coligindo, tratando, relacionando e clarificando os dados de um grande número de autores.

517 ALMEIDA, Fortunato de, 1910-15; AZEVEDO, Carlos Moreira, 2000 e 2002; ANDRADE, António Alberto Banha de, 1980; BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2009; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002; NOGUEIRA, Pedro Álvares, 1942; SOUSA COSTA, António Domingues de, 1990.

518 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 293.

julho de 1543) são fruto da sua acção mecénica, entre outras⁵¹⁹, a encomenda do grandioso retábulo do altar-mor, da autoria dos flamengos Olivier de Gand e Jean d'Ypres, executado a partir de 1498 (no qual o escudo de armas do bispo figura por três vezes em lugares de destaque); o retábulo pétreo da vida e martírio de São Pedro, atribuído a Nicolau Chanterene⁵²⁰, destinado ao absidiolo do lado do Evangelho no qual o bispo se fará sepultar; ou o revestimento azulejar do interior da Sé, com azulejos mudéjares comprados por mestre Olivier, em Sevilha e a Pedro Quijarro, em 1503. Firmemente guiado pelo mesmo propósito, deve-se à sua iniciativa a edificação da estrutura renascentista da *Porta Especiosa*, “formidável peça retabulística em pedra”⁵²¹, um revestimento adossado visando o enobrecimento da porta lateral norte da catedral, com extenso programa iconográfico consagrado à exaltação do seu orago.

Encontrando-se o templo edificado em local de grande declive, e que “(...) *ho adro da dita See era muito pequeno e a mayor parte delle staua na rua publica e assy por a entrada e seruentia da dita see seer em lugar fraguoso e nom seer boã seruentia* (...)”⁵²², explicita o mesmo documento que o *señor bispo* começou por mandar criar um “*patim*” destinado a abolir a dita inclinação do terreno e a permitir a ligação, ao mesmo nível, de ambos os portais de acesso ao interior da igreja (fig. 149)⁵²³. A referida estrutura foi mantida e “ampliada com D. Afonso Castelo Branco e reconfigurada em 1889 com António Augusto Gonçalves”⁵²⁴, e por fim abolida no decurso da década de 1930.

A total ausência documental que permitiria conhecer o autor desta obra⁵²⁵ tem conduzido os vários autores na formulação de hipóteses em torno de vários artistas. Mais recentemente, e em abandono de uma antiga ideia de a associar à execução por João de

519 Não sendo possível apurar a totalidade das obras fruto da sua acção mecénica, ainda assim é particularmente notável a sua intervenção. Cf. CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002; VASCONCELOS, António de, 1930.

520 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002; DIAS, Pedro, 1996; GRILO, Fernando, 2000; HENRIQUES, Francisco, 2006.

521 PEREIRA, Paulo, 2011, Vol. I, p. 443.

522 CORREIA, Vergílio, 1930, p. 187.

523 Evitamos toda a problemática inerente à acessibilidade por se encontrar alheio ao nosso estudo. Para um devido esclarecimento Cf. CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2011; PIMENTEL, António Filipe, 2002; e VASCONCELOS, António de, 1935.

524 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2011, p. 20.

525 GONÇALVES, António Augusto, 1923, p. 175.

Castilho, contemporaneamente dividem-se as opiniões dos estudiosos entre João de Ruão ou Nicolau Chanterene. Recentemente, no seu muito interessante e aprofundado estudo, Maria de Lurdes Craveiro lança mesmo a ideia de uma participação conjunta, “a necessitar de confirmação futura”⁵²⁶, sugerindo o gizamento da Porta por Nicolau Chanterene e a sua execução pela oficina de João de Ruão, num processo que igualmente terá englobado a ideação e execução da Porta de Santa Clara (em período ligeiramente posterior, mas *a ser situado em grande proximidade cronológica*)⁵²⁷.

Carla Gonçalves defende a atribuição da obra a João de Ruão, artista que se *consubstanciou arquiteto*⁵²⁸, embora asseverando que a mesma “não foi, evidentemente, realizada pela mão de um artista trabalhando em exclusividade”, embora não considerando plausível a existência de um outro artista na “chefia do encargo”. Consequentemente, afasta desta autoria as inequívocas *competências* de Nicolau Chanterene (claramente identificáveis na conceção de estruturas micro-arquiteturais), mas cujo *caprichoso e mais fantástico* labor se traduz em “microcosmos superpovoados de motivos estruturais, escultóricos e decorativos”⁵²⁹ que não explicam a sua intervenção nesta obra.

A hipótese levantada por Rafael Moreira, considerando que a obra possa ter decorrido da perenização de uma inicial estrutura “postiça erigida para receber D. João III” aquando da sua entrada régia na cidade, parece ver-se definitivamente afastada⁵³⁰.

Análise Plástica e Iconográfica

Acompanhando toda a dimensão vertical do alçado Norte da Sé, a estrutura organiza-se

526 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 322. No seguimento de uma proposta inicial de António Augusto Gonçalves de que a Porta Especiosa, a de Santa Clara, e o retábulo de São Pedro pertenceriam à mesma *companha*, Fernando Grilo proporá à colaboração entre ambos os artistas na execução do retábulo de São Pedro, hipótese depois seguida por Maria de Lurdes Craveiro para a presente obra. Cf. GONÇALVES António Augusto, 1923, p. 176 e também, GRILO, Fernando, 2000, pp. 688-690.

527 Esta última localizada no topo da parede do transepto, também do lado norte, de forma idêntica adossada ao existente pano de parede e igualmente adaptando-se a um vão preexistente.

528 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 398 a 413. A autora afirma que o envolvimento de Ruão “com a escultura não ficou a dever-se à sua justa vocação, mas antes ao avanço da sua carreira no mercado coimbrão”.

529 Ibidem, p. 408.

530 MOREIRA, Rafael, 1981, p. 300.

numa sobreposição de três registos, verticalmente individualizados segundo os respetivos estilóbatos e cornijas, articulando-se progressivamente mais estreitos no sentido ascendente, numa organização que ilusoriamente confere acrescida verticalidade ao conjunto. Adossado ao flanco parietal, o conjunto avança em destacada proeminência para o exterior, criando a volumetria necessária à organização de um portal reentrante, “*aceitando as sa-liências e cavados antigos*”⁵³¹ conformando-se ao vão já existente da original porta românica que já em tempos medievais se relacionava harmonicamente com o coevo portal axial.

O primeiro registo constitui-se como a secção vertical de um volume prismático de base octogonal, destacando-se projetante do flanco parietal apenas em cerca de um quarto da sua volumetria, com a face frontal paralela ao pano de parede a que se adossa, e as duas faces laterais a estes concorrentes⁵³². Nos ângulos entre a face frontal e as faces laterais encontram-se duas pilastras almofadadas aproximadas de coríntias, assentes sobre pedestais também almofadados, não sendo hoje possível identificar os motivos que ornamentavam ambos os elementos.

O entablamento segue as prescrições tratadísticas, constituindo-se de arquitrave de três bandas, friso almofadado e decorado com enrolamentos fito e zoomórficos, e cornija de várias molduras. A erosão da pedra é já muito acentuada, deixando os motivos decorativos quase impercetíveis. Contudo, à direita é possível discernir uma sumida mas elegante representação de um grifo, e ao centro, seguro pelas duas figuras antropomórficas, o escudo que deveria exibir as armas do bispo conde, sobre o qual ainda pode ser visto o galero cardinalício.

No intercolúnio abre-se um arco de volta perfeita com cinco arquivoltas em recuo: do exterior para o interior, a primeira é lisa, exibindo apenas um alto-relevo de um querubim na chave; a segunda recebe uma fiada de pérolas alternadas com fusos, em rosário, vendo-se no intradorso tratada como uma abóbada de caixotões alternando fundos lisos e florões; a terceira é decorada com círculos, semicírculos e losangos, alternadamente; a

531 GONÇALVES, António Nogueira, Ob. Cit., p. 150.

532 Um corpo semelhante ao do edifício que se encontra ao fundo da pintura do *Casamento da Virgem*, de Perugino (c. 1500-1504), modelo que igualmente vemos como primeiro registo de um grande número de sacrários pertencentes a coevos retábulos pétreos nacionais da invocação do Santíssimo Sacramento, como por ex.: Águeda, Cantanhede, Eiras, Faia, Guarda, Montemor-o-Velho (Nossa Senhora da Alcáçova), Pinhel, Redinha, Sebal, Souselas, Vale de Azares, ou Vila Nova de Anços.

quarta recebe uma repetição de um motivo em baixo-relevo com figuras antropomórficas [muito desgastadas] e enrolamentos fitomórficos; e, por fim, na quinta e última arquivolta pode ser vista uma [também muito desgastada] sucessão de rótulos, enrolamentos fitomórficos e festões. Ao fundo, sobre o vão da porta, na lúnula do arco, está um medalhão lavrado num suave *stiacciato*, “*beleza sem par*”⁵³³, com a Virgem e o Menino e dois anjos coroando-A (fig. 150). Em meio corpo, a Virgem ampara o Menino que se encontra de pé sobre uma almofada. O braço da mãe enlaça ternamente o seu filho, com a mão delicadamente poisada sobre a perna. A outra mão segura a haste de uma açucena que o Menino agarra também. A Senhora vê-se aulicamente vestida, com a modelação da pedra evidenciando as diferentes densidades dos tecidos: o véu sugerindo o tule translúcido; no colo, a camisa modelando delicados plissados; e o vestido e o manto, mais densos, caindo em muito naturais pregueados. Também em baixo-relevo, duas volutas nascendo das impostas do arco afrontam-se para suster, ao centro e mais elevado, este medalhão; e por cima destas, pairando, dois anjos músicos entoam as suas trompas.

Sob cada arquivolta do arco os pés-direitos sucedem-se acompanhando os respetivos ressaltos, cada par com uma tipologia diferenciada. Os primeiros, sob a arquivolta mais externa, são de colunas coríntias aneladas exibindo a êntase preconizada; seguem-se depois pilastras [muito deterioradas] subdivididas verticalmente, com o campo inferior almofadado e ornamentado com relevos, e o superior organizando um pequeno nicho sem profundidade entre finos colunelos, aonde teriam existido representações [hoje indiscerníveis] das Virtudes cardiais; sucedem-se pilastras coríntias estriadas a meia altura, com caneluras mais largas em cima, e mais estreitas em baixo; seguidamente, encontram-se pilastras idênticas às segundas, nas quais, em baixo, podem ainda ser vistos baixos-relevos com um querubim, cornucópias, um medalhão com um busto, festões, e no topo os mesmos pequenos nichos concheados sem profundidade, onde vagamente se podem ver vestígios das *Virtudes*; por último, encontram-se pilastras de secção retangular, almofadadas e ornamentadas, sendo ainda perceptíveis, à esquerda e à direita, no topo, as figuras de dois anjos músicos e um festão.

533 Na opinião do insigne historiador “o mais delicado medalhão esculpido entre nós”. GONÇALVES, António Nogueira, Ob. Cit., p. 152.

Nas cantoneiras do arco destacam-se dois *tondi* com bustos masculinos, ambos barbados e de turbante, o da direita em idade [aparentemente] mais jovem (fig. 151a). Mesmo que muito desgastados, dada a avançada erosão do brando calcário de Ançã, é ainda perceptível uma notável expressividade e delicadeza dos rostos que deixam antever a mestria e a perícia do escultor no modelado esmerado dos mais ínfimos pormenores, sendo mesmo possível distinguir-se no turbante daquele último o relevo de uma águia. O outro, à esquerda, infelizmente muito desgastado por acção climatérica, perdeu a pormenorização e os atributos, e a sua fisionomia é quase indiscernível (fig. 151b).

Acedendo-se ao portal reentrante por uma escadaria com cinco degraus [a partir da original plataforma artificial que anulava o declive do terreno], os pedestais sob os pés direitos diminuem progressivamente em altura, acompanhando as cotas dos degraus até à cornija criada à altura do estereóbato da edificação, acima do qual se abre o vão da porta.

As faces laterais prolongam os pedestais almofadados, como um estilóbato, sendo depois subdivididas em dois registos: no inferior, almofadado, ao centro estão baixos-relevos de festões e enrolamentos de motivos fito e zoomórficos; no superior, no intercolúnio formado por dois balaústres, abre-se um nicho em arco de volta perfeita com a concha lavrada de vieira, cada um acolhendo uma escultura. À esquerda está uma imagem de São João Baptista, vestindo a habitual pele de camelo; a mão esquerda segura o livro aberto, com os dedos decerto marcando passagens de referência; sobre o livro está o cordeiro que a mão direita, cruzando o peito, aponta em evidência; uma filactéria pendente sobre a frente deixa ver a inscrição ECCE AGNVS DEI – as suas próprias palavras proferidas em João 1:29. Do lado oposto está uma escultura de Isaías, barbado e de turbante, segurando um livro na mão esquerda, e a mão direita aberta sobre o peito; na filactéria pendente sobre a frente da imagem, pode ler-se a citação de Isaías 16:1, EMITTE AGNVS DOMINE.

O segundo registo, de planimetria retangular, ergue-se acima da cornija do registo inferior, constituindo uma tribuna assente sobre um pequeno estilóbato, organizada por duas pilastras coríntias estriadas que, nos flancos, suportam o entablamento. Quatro colunas de fuste liso subdividem a abertura frontal, assentando sobre pedestais que se erguem à altura de uma balaustrada que se prolonga a toda a largura da tribuna. Elegantes relevos de *candelabra* com enrolamentos vegetalistas decoram as faces frontais dos pedestais.

O reforço estrutural das paredes laterais deste registo implicou o enviesamento das paredes internas da galeria, assim como o estreitamento da parede fundeira relativamente

à sua frente aberta. Aí, quatro pilastras coríntias subdividem horizontalmente o pano de parede, e entre as duas centrais, rasga-se uma porta em arco de volta perfeita, com pés-direitos de colunas coríntias de fuste liso que suportam um lintel formado por arquitrave de três bandas, friso almofadado sem ornamentação, e cornija de várias molduras. Por cima deste abre-se o arco de volta perfeita, com a arquivolta sem decoração, e dois medalhões nas cantoneiras (ao modo de *tondi*, mas de campo liso). Nos dois panos de parede que ladeiam a porta, a uma altura próxima do lintel, encontram-se dois grandes medalhões também sem qualquer decoração.

No topo deste registo, suportado pelas pilastras e colunas, o entablamento possui a mesma organização daquele no registo inferior, vendo-se o friso decorado nos extremos com elegantes e [à época] pormenorizados querubins, segurando grinaldas abundantes em frutos e festões, sobre ambas adejando duas águias.

Nas duas áreas laterais exteriores e contíguas ao corpo da tribuna, ocupando os ângulos formados entre esta e o flanco da parede da catedral, erguem-se, até à altura da arquitrave, dois cubelos em dois registos, com pequenas janelas em cada tambor, encimados por uma pequena cúpula semiesférica com um lanternim. Estas estruturas – vistas em correspondência com os cubelos do Jardim da Manga e assinaladas como “resquícios de uma sensibilidade extraída da força da arquitectura militar em Portugal”⁵³⁴ – estabelecem um interessante e sagaz jogo compositivo de continuidade entre registos, na passagem do anterior volume de planimetria hexagonal truncado, a este paralelepípedo, numa progressiva e subtil transição formal de adaptação entre ambos. De forma idêntica, e reforçando este princípio, a continuidade da balaustrada – com uma funcionalidade objetiva no plano frontal – proporciona a plena agregação dos cubelos ao corpo central, reforçando a coesão do conjunto.

O terceiro registo, também de planimetria retangular, tem por base um baixo *estilóbato* que assenta sobre a cornija do registo anterior, sendo formado nos ângulos por pilastras dóricas almofadadas, nas quais a ornamentação alterna relevos de meios círculos e losangos. Ao centro, duas outras pilastras de fuste liso enquadram uma estrutura de composição retabular prefigurando uma “formação embrionária do motivo da serlia-

534 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 303; ver também MOREIRA, Rafael, 1981, p. 301.

na”⁵³⁵. Esta composição avança volumetricamente relativamente ao pano de parede do registo, organizando ao centro um arco de volta perfeita ladeado por outros dois de menor dimensão. O arco central, no intradorso *composto* como uma pequena abóbada de berço artesoadada, organiza-se numa sobreposição de ordens segundo a habitual tipologia: o arco de volta perfeita assenta sobre impostas, e tem como pés-direitos pilastras de fuste liso; lateralmente a estes, duas colunas de fuste liso suportam dois colunelos erguendo-se já à altura da arquivolta do arco, todos suportando no topo o entablamento seguindo a mesma canónica organização dos entablamentos anteriormente descritos. O friso é decorado com baixos-relevos de enrolamentos fitomórficos e caveiras, e nas cantoneiras do arco relevam-se dois *tondi* com um busto feminino à esquerda, e um outro, masculino e togado ao modo clássico, à direita. No topo, este arco central é coroado por um frontão triangular, com uma vieira lavrada no tímpano. A presença de fragmentos mutilados e desgastados permite antever que o frontão seria rematado por dois *putti* sentados sobre os extremos das empenas, em lugar dos comuns acrotérios. Os dois pequenos arcos laterais seguem a mesma estruturação do central, com o entablamento (mais simplificado) estabelecido em continuidade com as impostas do arco central – exatamente de acordo com o modelo da *serliana*. Os fragmentos dos respetivos frontões, já quase desaparecidos, fazem supor que estes seriam ou quebrados ou em quartela.

Adossados lateralmente a esta estrutura e rematando o conjunto estão, ainda, os altos-relevos de dois quartos de círculo lavrados de vieira, e já nos extremos do entablamento, em continuidade, encontram-se dois acrotérios em forma de ânforas clássicas assentes sobre pedestais.

Sob o arco central, mais chegado ao lado direito e voltado para o eixo vertical da composição, vê-se um vulto perfeito de uma figura feminina que fazia par com uma outra da qual subsistem apenas as marcas de uns pés (fig. 152). Por trás desta figura, ao fundo, vê-se um relevo descrevendo uma porta, no topo terminada em arco de volta perfeita, com uma das portadas ligeiramente entreaberta; por cima, ao centro da arquivolta, vê-se o alto-relevo de um anjo pairando sobre as personagens (fig. 153).

535 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 304.

Várias possibilidades de identificação do tema representado têm sido avançadas, alternado a *Visitação*⁵³⁶, o *Encontro de Santa Isabel e Zacarias*⁵³⁷, ou o Encontro de *Santana e São Joaquim* frente à Porta Dourada de Jerusalém⁵³⁸. Atendendo à iconografia da *parentela de Maria*, a presença do anjo pairando acima das cabeças das duas personagens não deixa margem para dúvida, devendo a cena ser identificada com este último episódio que “*frecuentemente se asocia con la Natividad de la Virgen*”⁵³⁹, porquanto a *Imaculada Conceição* assinala o princípio do processo que conduziu ao nascimento de Maria⁵⁴⁰.

Nos dois nichos laterais encontram-se dois vultos perfeitos muito desgastados e de difícil identificação. A figura da esquerda é masculina, parecendo trazer um capote aberto, cobrindo os ombros e as costas, e na mão esquerda segurando uma haste (vara, ou cajado) (fig. 154). Atrás de si, à esquerda e no chão, vê-se um vulto, hoje muito disforme e de identificação incerta. No nicho da direita encontra-se uma figura feminina, sendo ainda bem perceptível uma cesta que traz pendurada no braço. Estas duas figuras têm sido identificadas com o Arcanjo São Miguel – “empunhando na mão esquerda a espada com as chamas ainda visíveis na ponta superior e (...) a seus pés o que parece ser um monstro bicéfalo”⁵⁴¹ – e com Rute, “a estrangeira moabita (...) acolhida na longa genealogia de Cristo que não conhece distinções de raças ou povos”⁵⁴².

Na pesquisa que em torno deste episódio efetuámos, são várias as obras em que encontramos a representação de São Gabriel Arcanjo (que apareceu a ambas as personagens)⁵⁴³, retratado na figura de um *pastor* surgindo a Joaquim⁵⁴⁴, em muitos casos empunhando

536 GONÇALVES, António Augusto, 1929; e VASCONCELOS, António de, 1930.

537 GONÇALVES, António Nogueira, 1979; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005; e BORGES, Nelson Correia, 1980; PEREIRA, Paulo, 2011.

538 DIAS, Pedro, 1982; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002.

539 RÉAU, Louis, 2008, Tomo 2, Vol. 3, p. 167.

540 Ibidem, p. 85, “*A veces el ángel que anuncia la buena nueva a cada uno, por separado, planea por encima de los viejos esposos para acercar sus bocas*”.

541 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 308.

542 Ibidem, p. 310.

543 RÉAU, Louis, Ob. Cit., p. 163, “*(...) enseguida el arcángel Gabriel se le apareció, al igual que a su mujer que estaba sola en Jerusalén, para predicir a ambos el nacimiento de un niño*”.

544 “Naquele mesmo tempo apareceu um jovem entre as montanhas, onde Joaquim apascentava seus rebanhos e disse-lhe: Porque não voltas para o lado de tua esposa?”. Evangelho do Pseudo-Mateus, in ZILLES, Urbano, 2004, p. 51.

um cajado e transportando uma rês⁵⁴⁵, por vezes carregando um cesto também (figs. 155 a 161). Em algumas destas representações vê-se igualmente Judite, a cervia de Santana (habitualmente figurando de negro, dado o seu perverso desempenho), por vezes acompanhada de outras mulheres (também referidas nos textos como servas de Ana) – muito embora a presença e a participação destas personagens se revista apenas de relativa importância no contexto da narrativa, e no plano teológico e devocional⁵⁴⁶.

Ainda neste terceiro registo, no topo, junto aos flancos, e com arranque em concordância com a altura da arquitrave do entablamento do arco central, rasgam-se duas janelas em arco de volta perfeita elevando-se até ao entablamento sobre o registo. Ao centro destas destacam-se os altos-relevos de duas figuras masculinas escrevendo sobre uma mesa. Se a da esquerda pode mais facilmente ser identificada com São João, dado ser ainda reconhecível o seu atributo (uma águia assomando sob a mesa) e mesmo a sua canónica e característica representação (por vezes dita feminina) (fig. 162), já o da direita, muito desgastado, não permite a mesma facilidade de reconhecimento. No entanto, esta figura foi conotada com São Lucas “que inicia o evangelho com a narração do seu nascimento [da Virgem] e continua no âmbito da pregação e da sua proximidade a Cristo”⁵⁴⁷.

No topo, este último registo é rematado por um entablamento organizado por uma arquitrave simples e cornija, esta assentando sobre vigorosos modilhões. Por cima, nos flancos podem ser vistos quatro cubelos, um por cada ângulo, neles podendo ainda ser apreciada o perfeccionismo e esmero do escultor no tratamento de pequenas janelinhas que ali inscreve, e cuja pormenorização só de mais perto se torna evidente.

545 “O anjo respondeu-lhe: (...) Será melhor ofereceres a Deus em holocausto o que darias a mim”. Evangelho do Pseudo-Mateus, in ZILLES, Urbano, 2004, pp. 51 e 52.

“Tragam-me aqui dez cordeiros sem mácula nem defeito. Estes dez cordeiros serão para o Senhor Deus”. Protoevangelho de Tiago, in COSTA, Madalena Cardoso da, e REDUTO, Margarida, 1991, p. 81 (malogradamente esta obra, editada em Portugal, não inclui o evangelho do pseudo-Mateus).

546 “Ela apressou-se caminhando para lá, com suas servas e na própria porta, enquanto esperava, começou a orar”. Evangelho do Pseudo-Mateus, in ZILLES, Urbano, 2004, p. 53.

547 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, Op. Cit., p. 309. A autora reforça ainda esta ideia com o “protagonismo que a cidade santa de Jerusalém assume no evangelho mas sobretudo por uma espécie de peregrinação espiritual que o autor estabelece desde a Galileia a Jerusalém, seguindo o percurso de Cristo até à morte e à ressurreição. Lucas é também o autor dos Actos dos Apóstolos onde se traça novo périplo de Jerusalém a Roma”.

Importa referir a total ausência do frontão que em tempos terá coroando o conjunto, sabendo-se por carta de 29 de dezembro de 1892, enviada pelo Bispo D. Manuel de Bastos Pina a D. Carlos I, que o mesmo frontão, à data, teria já parcialmente desabado, “e o resto, para que se converta num montão de ruínas, não exige talvez o decurso de muitos anos”⁵⁴⁸. Pelas palavras do perlado podemos supor que o século XX possa já não ter conhecido a obra na sua integral magnificência.

Lurdes Craveiro procurou afinidades com obras de idêntica tipologia na Europa de antanho, cotejando-a, detalhadamente, com os exemplos italianos da Porta de Afonso I de Nápoles – também tida em proximidade com a fachada do palácio ducal de Urbino – ou o exemplo francês do castelo de Gaillon, ao qual Paulo Pereira acrescenta a “ampla tradição de fachadas situadas a eixo e «em altura» bem patentes” sobretudo nos *châteaux* da Normandia⁵⁴⁹, concluindo a autora que nenhum deles constituiu o modelo para a sua execução. Na opinião da estudiosa, a *Porta Especiosa* deve “ser encarada como o fruto da conciliação dos interesses do bispo, da sua ligação ao meio artístico do Renascimento e da respectiva articulação à capacidade teórica e prática para a sua realização”⁵⁵⁰.

Procurando também as suas possíveis influências, Carla Gonçalves sugere “referências à obra de Sebastiano Sèrlio [Quarto Livro]”⁵⁵¹, concedendo maior destaque a “duas muito relevantes no muro aberto do segundo piso e na serliana do terceiro piso”. Salvaguarda, no entanto, que nos confrontamos com uma obra que particularmente reflete o *espírito de uma época*, por isso explicitando que a sua hipótese, “*a verificar-se de facto*”, se baseia no período possível de execução da Porta e nas datas das várias edições que o livro conheceu, das quais a biblioteca do mosteiro de Santa Cruz possuiu “pelos menos, uma edição do primeiro Livro de 1545 e a edição toledana do Quarto Livro, datada de 1552”⁵⁵². Esta opinião não é partilhada por Paulo Pereira, asseverando o autor que a obra se compõem de “uma arquitectura clacissizante, não propriamente canónica, nem objectivamente contemplada em tratados que circulassem pelos anos 30 do século”, embora logo de imediato

548 VASCONCELOS, António, Ob. Cit., p. 283.

549 PEREIRA, Paulo, 2011, pp. 443-444.

550 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 314.

551 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 532.

552 Ibidem.

sugerindo a eventualidade de se ter seguido “a 1ª edição de Toledo do tratado Medidas del Romano”⁵⁵³. Em nosso entender, encontrando corroboração tratadística pelo menos na organização do frontão da *Porta Dourada* – ainda que num tratado cuja a existência de exemplares em território nacional se encontre ainda por confirmar⁵⁵⁴ – tendo em conta uma série de aspetos compositivos e decorativos que se estendem da organização e constituição dos principais elementos de suporte e ao progressivo depuramento ornamental que em direção ao topo se vai acentuando (no último registo restringindo-se às mais simplificadas formas geométricas dos círculos, meios círculos e losangos)⁵⁵⁵, somos de opinião que a data de execução da obra, o seu início e plano geral, deverá situar-se em meados do decénio de 30.

Análise Geométrica

Traçado Regulador

Para uma correta análise geométrica desta obra, a ausência do frontão colocava-se-nos como problema maior, pois a identificação de um traçado geométrico regulador e a procura da “adequada proporção e articulação de unidades compositivas”⁵⁵⁶ do conjunto, como é indicado, implica o conhecimento do marco que a inscreve, isto é, conhecer as dimensões do retângulo que a delimita *na sua totalidade*. Assim, em primeiro lugar tornou-se imprescindível a “procura” do mesmo, ainda que sem quaisquer imagens ou documentos que nos fornecessem quaisquer pistas que nos pudessem orientar relativamente à sua natureza, forma ou organização⁵⁵⁷.

553 PEREIRA, Paulo, 2011, p. 443.

554 Porque se refere apenas a existência de um exemplar da edição francesa de 1545, e outra da toledana de 1552. Cf. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, 1921 b); e DIAS, Pedro, 1982 b), pp. 117-120.

555 Assistir-se-á a esta maior sobriedade decorativa em portais, sobretudo a partir de finais da década de 40, e em terras da comarca de *Além-Tejo* (segundo a organização territorial em MARQUES, António Henrique de Oliveira, 1987).

556 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 302.

557 Importa referir que as análises geométricas efetuadas por CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, e por PEREIRA, Paulo, 2011, embora referindo a existência do frontão não o incluem, restringindo-se à atual configuração coartada da estrutura.

Sem possuímos, ou nos ser possível efetuar, uma fotografia frontal da obra sem quaisquer distorções perspéticas, empregaremos nesta análise o desenho estereofotogramétrico que nos foi gentilmente cedido pela Direção Regional de Cultura do Centro, desenho rigoroso e muito aproximado em termos de escala, que nos faculta suficiente detalhe de análise.

Sem qualquer ideia da compleição da obra, na prossecução do nosso objetivo optámos por utilizar, como modelo, o frontão que coroa a *Porta Dourada*, no terceiro registo da estrutura, apenas a título de exemplo, tendo em conta um idêntico espécime diretamente empregue nesta mesma edificação, *quiçás* obedecendo a um idêntico gizamento e pressuposto compositivo que nos pudesse fornecer dados sobre a sua inerente relação euritmica – de *proportio e symmetria* – e no-las permitisse relacionar com a do elemento que procurávamos. A solução encontrada foi satisfatória (fig. 163), embora apenas genérica e nada precisa, como tal carecendo de uma justificação devidamente sustentada que, talvez, na tratadística, pudesse encontrar escoramento.

A nossa primeira procura foi efetuada em Vitruvius – por suposição do conhecimento da tradução de Fra Giocondo de 1511, ou da de Cesariano, mais tardia, de 1521, a mais difundida e ilustrada – o qual nos dá a indicação que o frontão deverá ser erguido “de modo a que toda a frente da sua cornija, de uma ponta a outra do seu cimácio, seja dividida em nove partes, sendo uma delas constituída no meio como altura da parte mais elevada do tímpano”⁵⁵⁸. Como sabemos, estas prescrições viriam a ser seguidas e difundidas nas *Medidas del Romano*, de Sagredo, cuja edição de Toledo, a primeira, de 1526, foi bem conhecida entre arquitetos e escultores a laborar em Portugal neste período, obra que chegou mesmo a conhecer uma série de publicações nacionais em anos seguintes⁵⁵⁹. Contudo, concebido à luz destas indicações, o resultado surgia-nos demasiado baixo (e algo atarracado) por comparação àquela da *Porta Dourada* que nos servia de modelo (figs. 164 e 165).

No entanto, Sagredo divulgaria no mesmo livro os “*frontispicios de buelta redonda*”, “*no tan aprovados como los puntiagudos*”, cujas proporções – sem qualquer escoramento

558 VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro III, Capítulo V, pp. 12 e 13.

559 SAGREDO, Diego de, Ed. 1986.

na teoria antiga ou moderna⁵⁶⁰ – estabeleciam para a altura um terço da largura total da cornija. O resultado afigurou-se-nos algo inusitado (figs. 166 e 167), e carecendo de alguma concordância e/ou correspondência noutros elementos da estrutura.

Decidimos, por isso, recorrer logo a Alberti – ainda que o seu tratado fosse, entre nós, o menos difundido – no qual encontrámos as seguintes instruções: “Da largura do frontão, medida junto das cornijas, toma-se nem mais do que uma quarta parte, nem menos do que uma quinta, à qual se eleva o vértice, isto é, o ângulo superior da cumeeira”⁵⁶¹. O resultado afigurava-se mais satisfatório (figs. 168 e 169), desde logo aproximando-se notavelmente da primeira abordagem efetuada (fig. 163), o que nos sugeria poder ter sido esta, com relativa probabilidade, a metodologia empregue para a sua idealização (fig. 170).

Para esta reconstituição hipotética do frontão recorremos, também, à sobreposição do desenho sobre uma fotografia atual da Porta Especiosa⁵⁶² (fig. 171), para que o cálculo da largura da cornija fosse o mais aproximado possível [observando as indicações e especificações metodológicas de Alberti], medida pela qual nos foi possível determinar a altura total do frontão. Ainda neste mesmo sentido, fizemos sobreposições do desenho a outras obras abrangidas neste arco cronológico, necessariamente algumas das que unanimemente têm colhido a opinião da historiografia quanto à sua excelência artística na integra interpretação dos sintagmas do programa classicista do Renascimento veiculados pela tratadística (figs. 172 a 174)⁵⁶³.

Tendo sido encontrado um possível frontão que, assim, nos permite conhecer uma aproximada dimensão vertical da obra na sua integral e original organização, pudemos, então, conhecer o marco no qual aquela se inscreve e, desta forma, procurar qual o traçado geométrico regulador que poderá ter sido empregue na sua génese como auxiliar prévio da composição.

Seguimos, pois, as metodologias referidas, e após efetuados os vários traçados, e sem que nenhum se mostrasse verdadeiramente *coerente* com a organização compositiva da *Porta Especiosa* na disposição dos seus variados elementos estruturais,

560 Ibidem, p. 120.

561 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro VII, Capítulo XI, p. 478.

562 Segundo a qual nos foi possível verificar um o enorme rigor da aproximação do desenho à obra.

563 MOREIRA, Rafael, 1991; PEREIRA, Paulo, 2011.

com a aplicação do traçado resultante *da divisão dos lados do marco segundo a sua Secção Áurea* resultava, no entanto, uma série de *concordâncias* interessantes mas que não se nos afiguravam suficientes para justificar o seu emprego (fig. 175). De facto, embora encontrássemos uma série de elementos verticais que se viam adequadamente dispostos e acordantes com linhas essenciais do traçado, já outros, de maior importância na composição, se viam afastados da regularidade do mesmo – nomeadamente, as mais relevantes marcações horizontais evidenciadas pelas cornijas que vigorosamente operam a segmentação entre registos. Contudo, aquela primeira evidência [uma certa regularidade dos elementos verticais concordantes com as linhas do traçado] fazia-nos supor que a dimensão vertical da Porta Especiosa devesse ser maior, e que não podendo ser acrescida em baixo [pois tomávamo-la pela base do último degrau, coincidente com a *plataforma* mandada construir por D. Jorge], nem que a altura do frontão pudesse ser superior a esta já determinada [como acima vimos], supusemos que ali pudesse ter existido uma *estátua*, cujo emprego é igualmente previsto quer nas prescrições do arquiteto e teórico florentino, como nas do tratadista toledano⁵⁶⁴. Deste modo, ainda sem a presença de qualquer imagem, procurámos um redimensionamento do marco, cujo traçado resultante pudesse confirmar, ou não, a possível *concordância* entre ambos. De facto, superando a recente dimensão vertical que o frontão *encontrado* proporciona, foi possível verificar a concordância entre as duas secções áureas horizontais do traçado regulador e as duas cornijas que operam a segmentação entre registos – elementos que considerámos essenciais respeitar nesta nossa *proposta*, dado concordarmos plenamente que “«isolando» cada um dos três registos pelas cornijas separadoras forma-se uma unidade rectangular diferenciada para cada um dos níveis”⁵⁶⁵ (figs. 176 e 177). Relativamente ao frontão, a altura superada pelo traçado geométrico, do ápice até ao topo do nosso delineamento, é de cerca de 120 cm (medida aferida por cálculo a partir das medições fornecidas pela DRCC

564 ALBERTI, Leon Battista, Ob. Cit., p. 478, “Nas extremidades inferiores das goteiras do frontão e no alto da cumeeira, colocam-se pequenos dados para pôr estátuas (...)”.

SAGREDO, Diego de, Ob. Cit., fol. CIII, em tradução nossa: “Em cima do dito frontispício assentam-se comumente três peanhas para três estátuas ou candelabros que se põem por ultimo remate, chamados pelos gregos *acroterias*, que quer dizer supremas alturas ou remates”.

565 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 299.

com o desenho), curiosamente uma dimensão muito *idêntica* à da imagem de Santana que vemos neste portal frente à *Porta Dourada* [tanto quanto a partir deste rigoroso desenho da DRCC e por aferição o podemos afirmar]. Deste modo, sem que sejam conhecidas quaisquer descrições do frontão, decidimos colmatar aquele espaço com uma representação da *Imaculada Conceição*, desenhada a partir da imagem coeva do Retábulo da Sé da Guarda (fig. 178).

Ainda que esta nova hipótese se afigurasse plausível, deparámo-nos com uma condição que questionava a sua aceitação: as empenas do frontão triangular deveriam aprumar e alinhar frontalmente pelo o cimácio da cornija que conduziu ao seu *cálculo*, solução que a presença dos cubelos frontais inviabiliza.

Procurámos, então, outras soluções em estruturas coevas e de idêntica tipologia em território nacional⁵⁶⁶, nelas observando a generalizada adequação do frontão ao vão frontal existente entre os acrotérios que, como também aqui, aprumam, aproximadamente, pelas pilastras que suportam o entablamento. Procedemos, pois, à reformulação do frontão triangular⁵⁶⁷, nele aplicando esse mesmo princípio, e mantendo a proporcionalidade vertical preconizada por Alberti – não apenas por esta nos ter fornecido resultados satisfatórios (como anteriormente vimos) mas, também, porque nas obras cotejadas averiguámos o emprego de semelhante proporcionalidade (figs. 183 a 187). Sendo que esta solução é *idêntica* a esta anterior baseada em Alberti, nela deixámos a imagem da *Imaculada Conceição* que aí utilizámos. De modo idêntico, prevendo que o tímpano devesse exibir, também, um relevo, pensámos adequado o emprego hipotético da heráldica do mecenas por trás da obra – verdadeiro *príncipe* do Renascimento – nesta imponente e mais osten-

566 Estruturas cujo frontão triangular se afasta das prescrições tratadísticas, exibindo uma largura equivalente à do vão gerado entre as pilastras laterais de suporte. São dele exemplo: o portal do extinto colégio de São Domingos (hoje no cemitério Municipal de Évora); o arco da capela da Deposição, na igreja dos Anjos em Montemor-o-Velho; o arco da capela dos Vales, na igreja de Santa Iria, em Tomar; o túmulo de D. Álvaro da Costa (ainda que sem acrotérios aprumados pelas pilastras e ladeando o frontão); ou o túmulo de D. Diogo Pinheiro, na igreja de Santa Maria do Olival, em Tomar; ou mesmo os frontões que coroam os corpos laterais do retábulo da igreja de São Marcos, panteão dos Silvas, da autoria de Nicolau Chanterene. Não consideramos o caso do túmulo de D. Duarte de Lemos e de D. Joana de Melo, em Trofa do Vouga, dado aí termos verificado o compromisso da adequação da estrutura tumular conjugando dois arcossólios com vãos de diferente medida e, por isso, com diferentes amplitudes da cornija respetiva, mas cujos frontões foram levantados à mesma altura.

567 Optámos por mostrar dois exemplos para o relevo do tímpano, embora em ambos deixando como coroamento da obra a imagem da Imaculada.

siva obra de renovação da sede do seu bispado, e aqui sim, certamente empenhado em cunhar e enaltecer a sua imagem de poder⁵⁶⁸ (figs. 179 a 182).

Indagámo-nos, contudo, se seria plausível o emprego de um frontão triangular não canónico nesta edificação, para mais, numa obra em que este mesmo elemento – aquele na *porta Dourada* – se via correta e adequadamente empregue (ainda que ocupando um lugar secundário na global organização compositiva, e concebido a uma escala inferior). Considerámos, por isso, analisar outras soluções possíveis para o coroamento da *porta*, para tal regressando a Sagredo e explorando as diferentes possibilidades inerentes⁵⁶⁹.

Procurámos, então, no arco do primeiro registo – no conjunto de círculos correspondentes às arquivoltas – um diâmetro que *comensuravelmente*⁵⁷⁰ se lhe pudesse ajustar. Transposto para o topo da estrutura aquele conjunto, verificámos que a arquivolta maior se adequa ao vão gerado entre os cubelos frontais, e que a segunda arquivolta excede apenas ligeiramente aquela que anteriormente desenhámos seguindo a indicação de Sagredo (fig. 188).

Ainda que com a adaptação deste frontão a obra não atinja, no topo, a aresta horizontal do *marco* e respetivo *traçado geométrico* por nós encontrado (e com o qual, como vimos, esta estrutura concorda em momentos relevantes da articulação dos três registos), supondo que a arquivolta do frontão pudesse encontrar-se ornamentada com enrolamentos semelhantes àqueles que encontrámos noutras obras coroadas com frontões semicirculares⁵⁷¹, destes últimos tomámos alguns desses elementos e adaptámo-los ao extradorso do frontão inferido, sempre em concordância com os limites impostos pelas próprias arquivoltas que para aquele local transpusemos. Apresentamos, em primeiro lugar, o frontão que deduzimos a partir de Sagredo (figs. 189 a 192); seguidamente, a solução encontrada a partir dos limites correspondentes à segunda arquivolta tomada do arco do primeiro registo (figs. 193 a 196); e, por fim, a solução em que o diâmetro do frontão é tomado da primeira arquivolta do arco do primeiro registo, embora neste caso, porque o diâmetro do frontão é o mesmo da arquivolta maior, dele retirámos os enrolamentos adossados (figs.

568 Mais do que no retábulo do altar-mor, aonde o escudo de armas se encontra três vezes representado.

569 Sagredo não inclui outras especificações para além da altura do referido frontão.

570 VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro I, Capítulo II, p. 37 e ss.

571 Por exemplo, o retábulo de São Pedro, ali mesmo na Sé Velha; o do Salvador, em Besteiros (Travanca); o da Anunciação, do Museu da Guarda; o da Deposição, na igreja dos Anjos em Montemor-o-Velho; o de São Marcos, no panteão dos Silvas; ou no portal da paroquial de Penacova.

197 a 200). Em todos os casos, como relevo invocativo do tímpano, fizemos uso hipotético de um desenho tomado a partir do relevo da *Assunção da Virgem* do túmulo de D. Luís da Silveira, em Góis, o qual se insere, também, numa lúnula semicircular.

Tendo-nos deslocado ao local para observação e medição da estrutura, verificámos que o topo da *porta* corresponde a um retângulo horizontal cujo lado maior mede cerca de 660 cm, e o menor 200 cm. Contudo, ao lado do paralelepípedo (correspondente ao topo do terceiro registo) que se encosta ao muro ameado do templo, foi suprimido um bloco correspondente à profundidade do mesmo, gerando aí uma pequena reentrância (figs. 201 e 202). Sendo que o vão entre os cubelos anteriores e posteriores é de cerca de 100 cm, dada existência da referida área com cerca de 40 cm, resta apenas uma parte útil da estrutura com cerca de 60 cm que possibilitaria o apoio do frontão, não podendo este exceder essa mesma profundidade.

Verifiquemos agora todas as concordâncias que então encontrámos (devidamente assinaladas a rosa na fig. 203), importando referir que fazemos esta descrição baseando-nos, num primeiro passo, apenas no primeiro conjunto de linhas emergente da divisão interna do marco, de modo a não deixar demasiado confusa e sobrecarregada a imagem:

Começamos por referir a concordância das principais linhas verticais deste traçado com a organização compositiva da Porta, pois foram elas que nos orientaram neste pressuposto. Assim, veja-se toda uma série de elementos ao centro da composição, todos em estreito relacionamento com as duas Secções Áureas verticais $\Phi 1 \Phi 6$ e $\Phi 2 \Phi 5$: a largura da *Porta Dourada*, tomada pelo respetivo frontão, ele mesmo em alinhamento com o ângulo externo das pilastras do pano de parede mais atrás; no registo intermédio, a adequação aproximada da largura do vão formado pelas colunas que enquadram a área central e a porta fundeira da tribuna; e no primeiro registo, o vão da porta abrindo-se para o interior da catedral, todos concordando e alinhando no *interior* de uma área do marco, determinada por estas primordiais linhas de força do traçado regulador em *divina proporção*.

Seguidamente, exteriormente a estas e no sentido dos flancos, podem ver-se (igualmente assinaladas a rosa na imagem): no primeiro registo, as projeções verticais decorrentes de importantes cruzamentos de outras diagonais do traçado, com as quais concordam a largura da parede fundeira do arco na qual se rasga a porta; no segundo registo, a largura da parede fundeira da tribuna; no terceiro registo, as pilastras laterais dos dois

mais pequenos nichos da *serliana*. Prosseguindo na direção dos flancos, encontramos importantes projeções verticais com as quais concordam: no primeiro registo, a abertura frontal do vão do arco marcada pelos ângulos internos das pilastras; no segundo registo, o vão frontal da tribuna, formado entre as pilastras; e no último registo, a largura interna formada pelas pilastras constituindo os ângulos do registo, linha coincidente com o termo da composição retabular da *Porta Dourada*, nos extremos formados pelos quartos de círculo concheados.

Por fim, apenas ao nível do segundo registo, assinalamos as projeções verticais mais próximas dos flancos da imagem – resultantes do cruzamento das diagonais dos dois retângulos maiores obtidos por segmentação do marco pelas Secções Áureas horizontais $\Phi 4 \Phi 7$ e $\Phi 3 \Phi 8$ com os lados opostos – com as quais se vê concordar a largura externa de toda a face central do registo na articulação com os cubelos nos ângulos externos.

Das linhas horizontais, em primeiro lugar voltamos a referir a adequação das duas cornijas às Secções Áureas horizontais do traçado, $\Phi 4 \Phi 7$ e $\Phi 3 \Phi 8$, elementos de importância maior na organização formal desta estrutura que considerámos essencial respeitar nesta nossa *proposta* e, apenas desta forma, plenamente concordando “que aqui se expõe um tratado de geometria passado à pedra”⁵⁷². De facto, só a correta adequação entre ambos – a estrutural organização compositiva e a *harmoniosa proporcionalidade* do traçado – e a consequente comprovação das concordâncias que neste seguimento encontrámos, integralmente o justificam.

Seguidamente, começando pelo topo, referimos a altura precisa da *cumeeira* do frontão da *Porta Dourada* sobre o importante cruzamento das diagonais do retângulo superior – resultante da segmentação horizontal do marco segundo a Secção Áurea superior $\Phi 4 \Phi 7$ – assim como a altura do arranque dos arcos das *janelas* dos Evangelistas, este concordante e em alinhamento com a projeção horizontal desse mesmo cruzamento; logo mais abaixo, referimos o arranque do entablamento da *Porta Dourada* e o extremo inferior das mesmas janelas, em alinhamento com a projeção horizontal do cruzamento das mesmas diagonais com as Secções Áureas verticais do marco; logo depois, assinalamos a altura do entablamento dos dois nichos laterais e a altura das ânforas/acrotérios, concordante

572 Ibidem.

com uma projeção horizontal resultante de dois cruzamentos colineares do traçado; e por fim, neste terceiro registo, o local onde as duas personagens, Santana e São Joaquim, dariam as mãos (o gesto que pudicamente veio a substituir o *beijo* no ato da *Imaculada Conceição*, porque de uma *Concepção passiva se tratou – in mente Dei ab initio concepta*)⁵⁷³. No segundo registo, encontramos a altura da balaustrada alinhada com a projeção horizontal decorrente do cruzamento das diagonais do marco com as diagonais do retângulo inferior resultante da segmentação do marco pela Secção Áurea superior $\Phi 4 \Phi 7$. Por fim, e já no primeiro registo, assinalamos o arranque do entablamento sobre a projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo vertical inferior resultante da segmentação do marco segundo a Secção Áurea superior $\Phi 4 \Phi 7$; mais abaixo, referimos o centro do arco, o lintel e as impostas do mesmo, exatamente concordantes com a projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo inferior resultante da segmentação do marco segundo a Secção Áurea inferior $\Phi 3 \Phi 8$; e para terminar, a cornija⁵⁷⁴ separadora entre *registos* nas pilastras em que se representam as quatro Virtudes, concordante com a projeção horizontal devidamente assinalada na imagem.

Vejamos seguidamente um acrescido número de concordâncias encontradas, desta feita após a exibição das restantes linhas inerentes ao traçado, para tanto diminuindo a respetiva intensidade cromática, de modo a poderem tornar-se mais evidentes as linhas emergentes que sublinham a regular organização compositiva da obra, harmoniosamente concordante com o traçado geométrico (fig. 204)⁵⁷⁵. Começamos por assinalar, do topo para baixo (a verde na imagem), o cruzamento com o qual concordaria o ápice do frontão albertiano por nós aferido; as duas projeções horizontais às quais obedece superior e inferiormente a arquitrave do registo central; e por fim, a altura do estilóbato do registo central. Seguidamente, a azul claro na imagem, no terceiro registo, assinalamos a localização do *cimácio* da cornija concordante com a projeção horizontal decorrente dos importantes

573 RÈAU, Louis, Ob. Cit., p. 81 e ss.

574 ALBERTI, Leon Battista, Ob. Cit., p. 461, “Chamamos cornijas àquelas partes superiores que são salientes por cima das traves. Nestas observaram também o que dissemos ser necessário em todas as saliências”.

575 O novo conjunto de linhas, traçado a vermelho, resulta da união entre si dos pontos Φ na interseção do marco, do qual resultam algumas das linhas que agora indicamos, a verde na imagem. Contudo, quando representamos o traçado integralmente, um novo conjunto de linhas emerge, a azul na imagem, e que apenas por uma questão de clarificação optamos por assinalar separadamente.

cruzamentos das diagonais do retângulo superior (resultante da divisão do marco segundo a Secção Áurea superior $\Phi 4 \Phi 7$) com as duas Secções Áureas verticais $\Phi 1 \Phi 6$ e $\Phi 2 \Phi 5$; e, logo depois, a projeção horizontal a que se subordina a altura dos cubelos. No segundo registo assinalamos a transição entre o primeiro e o segundo tambor dos cubelos e à qual os arcobotantes se encostam; e a projeção vertical delimitando o limite lateral dos mesmos.

Por fim, resultante das *diagonais do retângulo recíproco*⁵⁷⁶ indicamos a amarelo as projeções verticais dos *polos* do marco que terão [desde logo] estipulado a largura da *face central* do primeiro registo, linhas essas que conduzem todo o sequente alinhamento vertical pautado quer pelos cubelos no segundo registo, como pelos acrotérios do terceiro (o da direita hoje em falta), alinhamento que *subtilmente* estabelece uma harmoniosa contiguidade na transição entre volumetrias, assegurando a *continuidade* vertical entre os flancos dos registos.

Figuras Geométricas

A presente obra exhibe um vasto conjunto de figuras geométricas que passamos a assinalar, embora nem todas possuam igual relevo quanto ao modo como contribuem para reforçar a mensagem iconográfica do conjunto. De modo a clarificar a nossa exposição separámo-las em diferentes imagens, começando por referir os triângulos, depois os círculos e, finalmente, os retângulos (fig. 205):

Triângulos:

Em todo o conjunto encontra-se apenas três triângulos: o primeiro referente ao frontão da *Porta Dourada*, obtusângulo e isósceles; e os outros dois referentes aos nichos que a ladeiam e que hoje não possibilitam a sua correta identificação. Por suposição, um quarto triângulo de maior dimensão poderia coroar o conjunto, *semelhante* ao do coroamento da *Porta Dourada* (ou muito aproximado, dado o primeiro ter sido por nós aferido a partir do segundo).

576 Segundo Jay Hambidge, depois da diagonal do retângulo, este [o retângulo recíproco] é o elemento mais importante, encontrado a partir das diagonais do marco e das suas perpendiculares. Retângulo *semelhante*, por isso com o mesmo módulo do marco que o origina, os seus vértices são chamados os *polos do retângulo*, elementos de importância maior no estabelecimento de novas linhas de força no seu interior. Cf. HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 33. Ver também GHYKA, Matila, 1977 a), p. 160, e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 886.

Círculos:

Começando de cima para baixo, principiámos por referir: no terceiro registo, os quatro círculos menores correspondentes aos arcos dos nichos dos Evangelistas e dos nichos laterais da *serliana*; assinalando seguidamente os três círculos concêntricos sobre a *Porta Dourada* – dois referentes à arquivolta do arco, e o terceiro referente ao arco da porta ela mesma. No segundo registo assinalamos os dois círculos concêntricos referentes ao arco da porta ao fundo da tribuna, e os dois círculos referentes aos medalhões laterais. No primeiro registo começamos por assinalar o conjunto proporcionado pelas cinco arquivoltas em que o arco se desdobra; o círculo referente ao medalhão, na lúnula, *tangente interior* com o círculo correspondente a esta; e os dois círculos referentes aos *tondi*.

Embora se encontrem presentes vários outros círculos nesta obra – entre outros, os pequenos *tondi* nas cantoneiras do arco da *Porta Dourada*, ou aqueles nas cantoneiras da porta da tribuna – dada a sua menor dimensão e quase total ausência de expressividade, optámos por não os incluir.

Retângulos:

Foi com particular interesse que verificamos a existência de um grande número de Retângulos *específicos*, os quais, dadas as suas notáveis características geométricas e simbólicas, colhiam particular atenção por parte dos mais eruditos artistas renascentistas⁵⁷⁷ (fig. 206).

Começamos por assinalar os retângulos identificados a vermelho na imagem, correspondentes a cada um dos registos e conformando as corretamente denominadas *unidades retangulares diferenciadas de cada nível*. Tomámos em consideração, para além das linhas que o desenho evidencia, a importância e o destaque visual que as respetivas formas tomam aos olhos do observador, em termos de área e de mancha que as mesmas *unidades* exprimem em presença do objeto de estudo. Mesmo que estes quadriláteros assinalados se aproximem em *módulo* de alguns dos Retângulos mais notáveis – nomeadamente os

577 Importa neste caso referir que, na impossibilidade de efetuarmos medidas precisas, na tentativa de identificação dos mesmos, seguindo um processo de *tentativa e erro*, efetuámos sucessivas sobreposições de imagens dos mesmos retângulos sobre o desenho estereofotogramétrico, procurando verificar os respetivos encontros e adequações. Importa igualmente referir que trabalhámos com uma elevada resolução da imagem, e que embora sem o rigor desejado que a medição efetiva proporcionaria, consideramos termos alcançado resultados com idêntica probidade.

dois dos extremos, muito próximos do Quadrado – nenhum deles constitui uma dessas figuras geométricas preferencialmente usadas, o mesmo não acontecendo, como se verá, com a maioria dos restantes marcos encontrados.

Passemos então à identificação dos mais evidentes retângulos presentes no primeiro registo: toda a face frontal, tomada na horizontal a partir dos ângulos externos das pilstras, e na vertical, entre a linha de segmentação entre o friso e a cornija, e a linha correspondente ao plano de terra quando da edificação da obra (sobre a *plataforma* mandada executar por D. Jorge de Almeida), corresponde a um Retângulo $\sqrt{\Phi}$, assinalado a verde escuro na imagem. A verde mais claro, assinalamos o Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), lateralmente delimitado segundo o vão do arco tomado pelos limites internos das pilstras, e na vertical, tomado, pela base, desde a referida linha de terra, até à linha de separação entre o friso e a arquitrave. Embora em muitos casos tenhamos encontrado retângulos cujo método construtivo se mostrou essencial e inerente à compleição da obra (característica que mais à frente teremos a oportunidade de assinalar), em nenhum destes *marcos* se verifica o caso.

No segundo registo assinalamos uma notável conjugação e sobreposição de dois Retângulos Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), dispostos horizontalmente, com os quadrados (que se encontram na *origem* da sua construção) encostados aos flancos exteriores e a diagonal a rebater para o plano horizontal na direção oposta⁵⁷⁸. Mesmo que o retângulo total referente a esta sobreposição não represente um *Retângulo específico* – dos ditos mais empregues neste período – o fator interessante a assinalar prende-se com o facto de as *divisões* internas de cada um, aqui correspondendo à aresta vertical do quadrado, se adequam, cada uma, às colunas centrais que segmentam o vão de abertura da tribuna para o exterior. Outro fator igualmente interessante foi termos verificado que o intercolúnio formado por essas duas colunas, se tomado do topo do estilóbato até ao extremo inferior da arquitrave, resulta num Retângulo Raiz de Cinco ($\sqrt{5}$), ou seja, um retângulo equivalente à sobreposição de dois Retângulos de Ouro (Φ) pela sobreposição exata do quadrado na base da

578 O Retângulo $\sqrt{2}$, um dos mais empregues neste período – e, até, de um modo transversal ao longo da história da arte dado a sua imediata forma construtiva – obtendo-se a partir do rebatimento da diagonal do quadrado para a vertical (ou a horizontal, como seja este o caso). Cf. HAMBIDGE, Jay, Ob. Cit.; GHYKA Matila, Ob. Cit.; CASIMIRO, Luís Alberto, Ob. Cit.

sua construção⁵⁷⁹. Como pode ser visto na imagem, o quadrado central deste Retângulo Raiz de Cinco ($\sqrt{5}$) situa-se, com alguma precisão, entre a altura da balaustrada e o lintel da porta ao fundo, sendo que o dito *ponto médio* da vertical do quadrado [a partir do qual é feito o rebatimento] repousa sobre a diagonal do anterior Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$).

No terceiro registo o número de Retângulos aumenta consideravelmente, sendo que todos os que encontramos, um conjunto de oito, são ou Quadrados, ou Retângulos de Ouro (Φ), ou Retângulos Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), todos assinalados em diferentes tons de azul na imagem. Começamos por assinalar um Retângulo de Ouro (Φ) (identificado a azul mais escuro) correspondendo a toda a área central do pano de parede do registo, delimitado lateralmente pelas duas pilastras centrais (pelos respectivos ângulos externos), e verticalmente entre o topo do estilóbato e o arranque da arquitrave, coincidente com a largura total do frontão da *Porta Dourada* segundo os seus extremos laterais. É interessante verificar que a aresta horizontal do quadrado na origem deste Retângulo de Ouro (Φ) encontra o arranque do entablamento do arco sobre as colunas de suporte – linha igualmente colinear com o extremo inferior das janelas dos Evangelistas.

No interior do quadrado base deste Retângulo agora assinalado, encontramos um outro Retângulos de Ouro (Φ) (a azul um pouco mais claro) correspondendo ao próprio arco, tomado daquela mesma base até ao entablamento, no topo, e pelo vão formado entre as pilastras de suporte. Também neste caso se verifica a concordância da aresta horizontal superior do quadrado de base na origem construtiva do retângulo, com o arranque do arco sobre as impostas.

Em ligeira sobreposição ao primeiro Retângulo de Ouro (Φ) assinalado, as áreas internas dos nichos laterais da *serliana* são, também dois Retângulos de Ouro (Φ), embora nestes casos a aresta superior do quadrado base não encontre as impostas no arranque do arco.

Em cima, os emolduramentos dos arcos que conformam as janelas dos Evangelistas constituem (aproximadamente, e sem uma concordância absoluta) um Quadrado, eles mesmo inscrevendo um Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) correspondendo ao arco interno, no qual a aresta horizontal superior concorda com o arranque do arco sobre as impostas. Não

579 Ou, segundo o seu método construtivo, resultando do rebatimento para ambos os lados, da linha que no quadrado de base une o ponto médio de um dos lados aos ângulos do lado oposto. *Ibidem*.

podemos deixar de referir a existência de diferenças são mínimas, pequenos desajustes e discordâncias à esquerda e à direita, em cima e em baixo, nos respetivos emolduramentos (tal como podemos constatar pela imagem), embora não considerando que as mesmas, e a impossibilidade de obter medidas mais corretas, sejam impeditivas de o afirmar.

Importa ainda mencionar o conjunto das diagonais dos três retângulos inicialmente referidos – relativos a cada uma das unidades retangulares diferenciadas correspondentes a cada um dos registos – cujos respetivos cruzamentos (assinalando os centros geométricos daquelas figuras) notavelmente coincidem com alguns dos mais importantes pontos do traçado regulador (fig. 207). Se no primeiro e segundo registos vemos estes cruzamentos absolutamente coincidentes, no terceiro registo o cruzamento das diagonais do retângulo localiza-se num ponto intermédio entre dois importantes cruzamentos do traçado geométrico operativo, introduzindo um terceiro ponto de assumida relevância no contexto das *estratégias de significação*, assinalando a posição do Arcanjo sobre o arco.

Para finalizar, iremos referir o interessante conjunto de entidades geométricas encontradas na análise do medalhão da *Virgem com o Menino*.

Após observação atenta do baixo-relevo, e tomando como ponto de partida a moldura circular que o delimita, começando por atender à conjugação formal das figuras que o compõem, considerámos objetivo começar por traçar um pentágono segundo o método puramente geométrico, traçado a régua e compasso, antigo *segredo de atelier*⁵⁸⁰ que previa a inscrição de um pentágono numa circunferência. De facto, não só a organização compositiva dos vários elementos nos orientava, como igualmente assentávamos o nosso pressuposto no conhecido interesse que por esta figura nutriam os homens da ciência e artistas do Renascimento, movidos pelo seu método construtivo, *exclusivamente geométrico* e matematicamente corroborado na sua direta relação com a *Divina Proporção*⁵⁸¹. Por outro lado, o seu vasto conjunto de propriedades geométricas era-lhes particularmen-

580 Desenhada a circunferência em que se pretende inscrever a composição, traçamos os respetivos diâmetros horizontais e verticais; prossegue-se com o traçado das suas paralelas, tangentes à circunferência, obtendo V; unindo D a V, obtemos P, e por transposição de DV para o diâmetro horizontal obtemos R - sendo PR o lado do pentágono; com centro em D e abertura em R, obteremos C e E, e seguidamente A e B. Para uma descrição detalhada Cf. BOULEAU, Charles, 1996, p. 64; e CASIMIRO, Luís Alberto, Ob. Cit., p. 986.

581 Em que todas as suas diagonais se encontram divididas exatamente pela *secção Áurea*, motivo pelo qual Luca Pacioli se lhe referia como “de todos o efeito mais excelso”. Cf. PACIOLI, Luca, 1991, p. 54.

te caro, do qual realçamos o seu progressivo e infinito crescimento interior e exterior, sempre originando novos pentágonos e pentagramas, e o seu interessante relacionamento com outras figuras geométricas.

Logo após traçadas as primeiras linhas construtivas foi-nos possível identificar pontos de concordância com a composição (fig. 208a), embora só o [con]sequente delineamento nos permitisse desvendar uma inerente adequação da mesma ao traçado decorrente. Prosseguimos, pois, com a união dos diferentes vértices não consecutivos do Pentágono, desta forma obtendo o Pentagrama assinalado (fig. 208b). Na união dos vértices do Pentágono com o ponto médio do lado oposto – na realidade, as bissetrizes de cada um dos cinco Triângulos de Ouro que constitui o Pentagrama – obteremos um novo Pentagrama invertido, e no interior deste, novo Pentágono, e assim sucessivamente. Perante este traçado, podemos ver harmoniosamente organizada toda a composição, nomeadamente a triangulação a que obedecem as figuras centrais da Virgem com o Menino, com a inclinação deste último adequando-se à aresta direita do triângulo central do pentagrama (a verde na imagem), e a perna esquerda inclinada segundo a bissetriz do ângulo que aí toma lugar. Do lado oposto, vemos o braço da Virgem adequadamente alinhado pela mesma triangulação, com a mão que segura a açucena colocada exatamente sobre uma importante confluência de arestas que determinam um novo pentágono interior, e a mesma mão, os dedos, e a haste da flor obedecendo à inclinação da bissetriz deste ângulo. O centro geométrico de toda a composição indica, aproximadamente, o coração da Virgem, cuja direção a mão do Menino aponta, em alinhamento com um dos segmentos do traçado. Da forma idêntica, pouco mais acima, pode ser vista a posição central da cabeça da Virgem, também em acordo com um importante ponto do traçado, e a linha do seu olhar encontrando o rosto do Menino segundo uma das arestas do mesmo pentágono. Por fim, vejamos ainda a posição dos anjos, cuja inclinação dos corpos e das asas igualmente obedecem ao traçado, com os pés que se encontram mais levantados alinhados com os vértices do pentágono original, e as suas pernas obedecendo à inclinação das bissetrizes dos ângulos do pentagrama que aí tomam lugar. Seguramente podemos afirmar que, de facto, um geómetra ideava todo o processo de conceptualização da obra.

Por tudo quanto se mostra, podemos claramente afirmar que na sua organização formal a Porta Especiosa obedece a um estrito e rigoroso cumprimento de ideação lógica, com notável mestria articulando um vasto conjunto de figuras e entidades geométricas con-

vertido em corpos e elementos tectónicos, racionalmente traduzindo a *régua e compasso* a concisa e esquemática genialidade de um notável programa arquitetónico servindo de *suporte* a um ciclo iconográfico de exaltação à glória divina prefigurada pela poderosa intercessora Virgem Imaculada, *Maria in Sole*, a mãe Santíssima do Salvador.

Estratégias de Significação

Adossado ao austero e compacto volume da Sé, vemos destacar-se um vigoroso mas mais delicado paralelepípedo erguendo-se em três registos sobrepostos, numa verticalidade que se sente ilusoriamente acentuada pela sucessiva diminuição de cada corpo. Este decréscimo – objetivo na largura mas, como vimos, de altura alternada (com o último registo assumindo uma dimensão vertical superior à do registo anterior) – é assim visualmente apreendido por via da distorção perspetiva que a impossibilidade da distância à sua monumentalidade impõe⁵⁸², orientando poderosamente o conjunto segundo um enérgico vetor apontando o alto.

Este corpo, mesmo que fragmentado numa composição essencialmente dominada pelos três volumes – horizontalmente cindido pelos dois entablamentos que os apartam – é percecionado uniforme e indiviso (efeito para o qual concorre a cor da pedra, destacando-o do maciço da Sé), poderosamente erguendo-se para o céu, num movimento reforçado pelos diversos elementos verticais de suporte. De facto, esta ascensionalidade vê-se notavelmente conseguida pela conjugação de vários fatores, para a qual concorrem: as duas pilastras nos ângulos frontais do primeiro registo, elevando e projetando para o topo os corpos seguintes; no segundo registo, as pilastras dos flancos – revigoradas e adensadas pelas duas colunas que se lhes adossam e pelas paredes escorçadas da tribuna – incutindo um esforço de verticalidade que as duas colunas centrais reverberam, movimento claramente reforçado pela sucessão volumétrica escalonada dos cubelos no ângulo externo; e no terceiro registo, por acção do arco central da serliana que se destaca e eleva acima dos dois laterais, segundo uma linha de fuga para o alto que a triangulação do frontão pro-

582 “Diz-se monumental aquilo que é de maior escala que o homem, do que domina pelo poder da sua massa e das suas dimensões, algo que consequentemente determina uma atitude distinta à simples percepção do objeto”. BOULEAU, Charles, 1996, p. 13 (tradução nossa).

move e acentua. Por último, ressoando o efeito deste anterior, e apontando os céus mais além, o desaparecido frontão coroaria todo este propósito, concedendo ao conjunto uma mais forte e vigorosa direccionalidade ascensional.

A este imponente paralelepípedo os vãos retiram densidade, cadenciadamente vazando-o e alijando-o, mais vigorosamente no primeiro registo e em sequente atenuação em direção ao topo. Os arcos – conformações de círculos sobrepujando quadrados, descritos por Arnheim como uma “concessão da centricidade a um vector”⁵⁸³ – reforçam continuamente esta direção, mormente o arco do primeiro registo, numa ampliada ressonância que a sucessão das arquivoltas em recuo suscita, abrindo-se a partir da lúnula como um *resplendor emanante do limiar de acesso ao espaço sagrado*. As portas dos seguintes registos, alinhando por aquela em *divina proporção*, emulando o mesmo protótipo e diminuindo harmónica e ritmadamente com a altura – artifício sagazmente avultando a sugestão de maior distância – concedem àquela última, a *Porta Dourada de Jeruslém*, o epíteto de *Porta do Céu*.

As três portas beneficiam de objetiva centricidade, tendo aí sido gerados importantes focos de captação da atenção do observador, segundo uma rigorosa *tessitura* que aí combinou e ajustou eficazes centros geométricos (fig. 207), cada qual tomando a sua relevância no contexto iconográfico/iconológico que neste portal notavelmente se ideou. Das três, o traçado geométrico esclarece que no *Encontro na Porta Dourada* foi gerada maior *tensão visual*, sobre si confluindo nada menos do que três focos cêntricos⁵⁸⁴, ao passo que em cada uma das portas dos registos inferiores essa tensão se vê [eximiamente] sintetizada num ponto único. Analisemo-los em separado:

No primeiro registo, ao centro da ampla forma retangular abre-se um arco semicircular, sendo este formado pela conjugação de um retângulo com um círculo. Quando isola-

583 ARNHEIM, Rudolph, 1988, pp. 249-253.

584 A criação desses três focos gera naquela área uma maior tensão visual e, por consequência, um redobramento da atenção do espectador. A este respeito ver KEMP, Martin, 1990, pp. 16-21 e 46-49, aonde o autor discorre sobre os diferentes sistemas perspetivos empregues, quer por Masaccio na *Trindade* de Santa Maria Novella, em Florença, como por Leonardo na *Última Ceia* do refeitório de Santa Maria delle Grazie, ambas as composições executadas com diferentes pontos de fuga alinhados sobre o mesmo eixo central da composição, empregues intencionalmente de forma a gerarem um pretendido efeito de tensão visual [atendendo a que “a perspetiva cria um centro” (ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 100)] e de ilusória sugestão pictórica (naqueles casos minimizando a vulnerabilidade dos seus sistemas perspetivos).

do, o quadrado simboliza a existência terrena, a matéria e o universo criado, por oposição direta ao círculo, o qual alude ao mundo espiritual transcendente e perfeito⁵⁸⁵. Quando associados, com o quadrado inscrevendo a circunferência, simbolizam a relação entre o céu e a terra, a união da divindade com a humanidade, o símbolo da presença divina entre os homens⁵⁸⁶, local argutamente eleito pelo artista e o ideólogo da obra, para colocação do medalhão da *Virgem com o Menino*. A ele voltaremos seguidamente.

Simultaneamente, esta forte imposição do arco de circunferência sobre o *retângulo*, sugere dinamismo e movimento, numa “mudança da ordem ou do nível”, traduzindo a natural aspiração humana ao transcendente universo *celeste*. O *cerne* exato deste *conjunto* – o centro do círculo assente sobre a aresta do quadrado acima do qual se *eleva* – reside com exatidão sobre a confluência precisa de dois importantes cruzamentos de diagonais do traçado sobre o eixo vertical da composição, ali se produzindo um objetivo foco de atenção. A porta do templo, “local fronteira” entre o espaço *terreno* e o *divino*, é um símbolo de *Cristo*⁵⁸⁷ e efetivo do *lugar de passagem* entre dois estados⁵⁸⁸, cujo prenúncio é proferido pelas presenças vetero e neotestamentárias de Isaías e de S. João Baptista. Abrindo-se para um *mistério*, assume ambos os valores dinâmico e psicológico – por um lado *indicando a passagem* e, concomitantemente, *convidando a transpô-la*, exortando à *viagem* para o *domínio do sagrado*⁵⁸⁹. A formosa *aura* acima referida, acentua visualmente ambos os princípios, conformando sobre esta *passagem* um acrescido efeito de *sacralização* por via da sua própria configuração, não sem que beneficie, conjugue e participe da prévia e mais lata centricidade acima referida.

Dadas as notáveis características geométricas do pentagrama – cujas diagonais se interseitam exatamente em *divina proporção* – esta figura assume uma importância maior, podendo assumir duas distintas configurações, pentagonal ou estrelada, assumindo sim-

585 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 201-204 e 548-551; HANI, Jean, 1981, pp. 28-30.

586 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 202-203; CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 992-994; HANI, Jean: 1981, pp. 28-30.

587 “Eu sou a porta; quem entrar por mim será salvo” (João, 10: 9).

588 HANI, Jean, 1981, p. 77 e ss.

589 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 537-9.

bologias diferentes mas igualmente ligadas ao número *cinco*⁵⁹⁰. Associado a este número e à sua simbologia, o pentagrama no medalhão da *Virgem com o Menino* é uma alusão ao “abraço do espírito e da matéria, dos princípios activo e passivo”, simbolizando a união entre as forças espirituais e as forças materiais⁵⁹¹. Neste enleamento da linha única sobre si mesma, ele exprime a harmonia entre o corpo e a alma numa síntese de forças complementares, sendo neste contexto uma alusão à dupla natureza de Cristo, a união perfeita de Deus feito homem – do Verbo Divino encarnado no seio da Virgem Maria. O pentágono, inscrito no círculo e sobre ele “traçado entre o compasso e o esquadro”, assume e reforça o significado daquele enquanto *forma perfeita*, simbolizando a *união do princípio e do fim* em Cristo.

No segundo registo, ao centro da tribuna foi gerado um foco cêntrico de importância maior no gizamento global desta obra, sagazmente calculado sobre o lugar ocupado pelo bispo em todas as cerimónias onde se via publicamente afirmada e projetada a nobre figura eclesiástica, representante de Deus e do rei. Constituído centro geométrico de toda a composição, epicentro de toda a obra, sobre ele se fez igualmente coincidir os centros geométricos de *todos* os principais retângulos subjacentes à organização compositiva daquele registo, ali congregando um pujante e intricado jogo de subliminar centricidade (fig. 207).

Por último, a *Porta Dourada*. Os três sistemas cêntricos ali gerados confluem sucessivamente, a partir do alto obedecendo a uma estrita disposição da configuração da *trama* geométrica⁵⁹² em cumprimento da *ordem* dogmática do programa iconográfico aí idealizado: em primeiro lugar, sobre o ápice do frontão, emanando do alto, ao centro, na confluência dos escritos dos Evangelistas; seguidamente, sobre o *arauto divino*, o Arcanjo

590 O pentágono regular, na sua divisão interna, permite a verificação natural e constante da Secção Áurea, permitindo desenhar-se no seu interior um pentagrama no qual se inscreve um novo pentágono em posição inversa e assim sucessivamente. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, Ob. Cit., pp. 983-989 e 994-995. Ver ainda HANI, Jean, 1981 pp. 37-38.

591 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 518.

592 Os três cruzamentos das diagonais já referidos: o primeiro e o terceiro (a azul na imagem) inerentes ao traçado geométrico, e o terceiro, entre ambos (a vermelho na imagem), inerente à intersecção das diagonais do retângulo correspondente àquele registo.

da *anunciação*; por fim, no ponto exato do *encontro das mãos* dos ditosos esposos⁵⁹³. Vejamos as suas correspondências:

Sobre o ápice do frontão da *Porta Dourada* é abstratamente conceptualizado o *momento primordial* pelo qual a Virgem Imaculada foi *eleita* apenas no pensamento de Deus e ainda antes do *começo do mundo* – “*Aba eterno ordinata sum. Nondum erant abyssi et ego jam concepta eram*” (Prov. 8:22)⁵⁹⁴ – em momento ainda anterior ao seu nascimento tendo-lhe sido concedida a graça única em virtude da qual, entre todos os descendentes de Adão e de Eva, foi eximida da mácula do pecado original⁵⁹⁵. Por associação tipológica ao dogma veterotestamentário, lateralmente, os Evangelistas João e Mateus compõem o *Novo Testamento* sobre as suas mesas, aludindo e confirmando a Encarnação do Verbo e a Genealogia de Jesus.

Em momento sequente, daquele emanante e em *ordem* descendente, é proferida a palavra divina por intermédio do embaixador celestial, o Arcanjo São Gabriel, em contexto improvável e inesperado (dada a idade avançada do casal) mas plenamente justificado apenas por via de uma vida pura, piedosa e justa, inteiramente orientada pelo louvor a Deus⁵⁹⁶.

Por fim, *desce a graça divina* sobre os idosos e bem-aventurados esposos, consumando-se a *Conceptio* da Imaculada no momento preciso do encontro das suas mãos⁵⁹⁷. Nas figuras dos nichos laterais podem ser vistas as personagens complementares a este *momentum*, notavelmente conjugado bem ao modo de um *continuum espacial* renasci-

593 Gesto casto que tampouco foi representado como *abraço*, também este pudicamente substituindo o ato da *Conceptio Passiva* (*ex osculo*). Cf. RÊAU, Louis, Ob. Cit., pp. 81-84.

594 “O Senhor criou-me como a primeira das suas obras, antes de ter criado tudo o resto”.

595 RÊAU, Louis, Ob. Cit., p. 82.

596 “«Ana, Ana, o Senhor escutou as tuas preces. Conceberás e darás à luz e de tua prole se falará em todo o mundo». Ana respondeu: «Juro por Deus, meu Senhor, que, se eu gerar um filho, seja menino ou menina, quero oferecê-lo ao Senhor e estará ao seu serviço todos os dias de sua vida»”. (Protoevangelho de Tiago, IV: 1, in COSTA, Madalena Cardoso da, e REDUTO, Margarida, 1991, p. 27). Sendo um homem rico, Joaquim “pastoreava as suas próprias ovelhas e temia a Deus em simplicidade e bondade de coração. Não tinha outro cuidado fora dos seus rebanhos, com cujo produto sustentava a todas as pessoas piedosas, oferecendo presentes duplicados às que se entregavam à vida de piedade e ao estudo da Lei e a seus servidores. Assim dividia os seus bens em três partes (...): a primeira distribuía-a entre as viúvas, os órfãos, os peregrinos e os pobres; a segunda dava às pessoas consagradas ao culto de deus; a terceira, finalmente, reservava para si e toda a sua família” (Pseudo-Mateus, II: 1; in COSTA, Madalena Cardoso da, e REDUTO, Margarida, 1991, p. 50).

597 “(...) obra del Diuino amor hazer el beneficio de dar la fecundidad mejorada com la agracia, porque fea milagrofa la generacion, que auia de fer natural (...) q la procreacion de los hijos no es por concupiflencia de carne fino por benecio de Dios.”. LIZANA, Frei Francisco de, O. M.; 1677, pp. 28-29.

mental, sintetizando e vastamente ampliando o espaço da narrativa: à esquerda de São Joaquim, o anjo *Pastor*, *portador* da boa-nova carregando a rês sacrificial⁵⁹⁸; e a figura feminina ao lado de Santana, representando uma das suas fieis servas que a acompanharam à Porta Dourada em profunda oração aguardando o anunciado e tão desejado regresso de São Joaquim⁵⁹⁹.

Porém, com alguma segurança prevendo-se a ideação deste programa iconográfico pela insigne figura de D. Jorge de Almeida, efetivo *príncipe humanista*, será adequado interpretar a figuração deste “*encontro*” de acordo com uma mais profunda e dogmática abordagem à figura da Imaculada Conceição⁶⁰⁰, *nos textos* vertida sob a forma do *Cântico dos Cânticos*, na mais perfeita declaração de amor de Deus para com o seu povo, representação do amor ideal sagrado personificado nas figuras de Salomão e da Sulamita, no qual o Rei ardilosamente se disfarça de pastor para que, *sem suspeita*, se pudesse aproximar da *mais formosa de todas as mulheres, a noiva perfeita*, aquela que “Todas as mulheres felicitam ao vê-la”; a quem “rainhas e concubinas proclamam os seus louvores” (Ct 6: 9).

Cruzam-se então, intrinsecamente, referências dos textos deuterocanónicos, emergindo e reverberando as mais ecléticas analogias à divina *Sophia* referida no *Livro da Sabedoria* [de Salomão], à qual é prestado o mais sublime hino e louvor:

“A Sabedoria movimenta-se mais facilmente que qualquer outra coisa; é pura e por isso penetra tudo e por todo o lado se difunde. Pois ela é um sopro do poder de Deus: um reflexo claro da glória do Todo-Poderoso; por isso, não há nela a menor mancha. Tem o brilho da luz eterna: é um espelho sem mancha do poder activo de Deus, é uma imagem da sua bondade (...) Ela é mais bonita do que o Sol, mais linda do que todas as estrelas. Comparada com ela, a luz do Sol fica a perder” (Sabedoria 7: 24-29).

598 “Joaquim tomou um cordeiro sem defeito e disse ao anjo: «Nunca me teria atrevido a oferecer a Deus um holocausto, se tua ordem não me tivesse dado o poder de fazê-lo». (Pseudo-Mateus, III: 5; *in* COSTA, Madalena Cardoso da, e REDUTO, Margarida, 1991, p. 53).

599 Pseudo-Mateus, III: 3; *in* COSTA, Madalena Cardoso da, e REDUTO, Margarida, 1991, p. 52.

600 Louis Rèau dá-nos a indicação que não só foi representada “simbólica e alusivamente” sob a forma do Abraço de Ana e Joaquim frente à Porta Dourada, mas, também, “na forma da Sulamita do Cântico dos Cânticos”, RÉAU, Louis, *Ob. Cit.*, p. 85.

Sophia é a palavra grega para “Sabedoria”, termo e *figura* reverenciada pelo movimento gnóstico cujo propósito maior era a prossecução do “conhecimento”, sendo que, filosoficamente, *gnosis* não se aplica ao conhecimento científico – para o qual é empregue o termo *episteme* – mas a uma forma de conhecimento que advém por introspecção, contemplação, ou até reflexão (de forma não intelectualizada, mas meditativa). Embora o gnosticismo tenha colhido aceitação entre teólogos do cristianismo e conhecido prestígio em círculos intelectuais, veio depois a ser declarado um pensamento herético. Só mais recentemente, após a descoberta da Biblioteca copta de Nag Hammadi, em 1945, tem vindo o seu estudo a ser revigorado. Para além do Livro da Sabedoria, também o Livro dos Provérbios (todo o capítulo 8) se lhe refere, e do qual transcrevemos alguns excertos:

“Escutem! A Sabedoria lança um apelo e a inteligência faz ouvir a sua voz. Ela está de pé *no alto das colinas* e coloca-se nas *encruzilhadas* dos caminhos. Junto às *portas de entrada* da cidade, nos *lugares de passagem*, ela proclama: (...) Escutem! Vou anunciar-vos coisas importantes; (...) Aceitem a minha instrução pois o conhecimento vale mais do que a prata e o ouro fino (...). Eu, a Sabedoria, habito com a prudência, e encontro-me com o conhecimento e a reflexão. (...) O Senhor criou-me como a primeira das suas obras, antes de ter criado tudo o resto. Ele formou-me no princípio do tempo, antes do mundo existir. (...) Felizes os que me escutam e que, dia após dia, se mantêm vigilantes, em expectativa, *à porta de minha casa*. Aquele que me encontrar encontrará a vida para si e alcançará os favores do Senhor”. (Prov. 8)⁶⁰¹.

Pode ver-se, então, como a figura da Virgem Maria é constantemente associada com esta figura veterotestamentária. *Imaculada, ab initio concepta*, é comparada com os astros – ao sol (*electa ut sol*), e à lua, representada num crescente de prata (*Pulchra ut luna*); ou mesmo referenciada como *Torre de David* (*Turris Davidica cum propugnaculis*), *Cidade de Deus* (*Civitas Dei*), ou *Porta do céu* (*Porta Coeli*). Com este último atributo, na presente obra, estabelece-se objetiva concordância por profunda veneração à mãe de Cristo Redentor, via única de Salvação Eterna.

601 Os itálicos são nossos.

Pensamos encontrar-se aqui a relação entre a conceção desta obra: o espírito que à época se vivia na Lusa Atenas, entre o escol intelectual; a *ideação* da rua da *Sophia*, a transferência da Universidade, e a construção dos colégios; certamente o mesmo espírito que animava os círculos intelectuais transalpinos que deram origem a idênticas representações da Imaculada Conceição, como a de Crivelli, na coleção da National Gallery, no qual pode ser vista uma inscrição com uma alusão a esta figura de Sophia, “*Ut in mente Dei ab initio concepta fui ita facta sum*”⁶⁰²; a mesma figura que vemos abraçada por Deus no momento da *Criação do Homem* na pintura do teto da capela Sistina. Tendo D. Jorge morrido em 1543, e o início construção da rua da *Sophia*, dos colégios de Todos-os-Santos, e de São Miguel, cerca de oito anos antes, em 1536, sendo o bispo-conde o *príncipe* daquela diocese, influente que era junto da corte, inquisidor do reino e com grande proximidade ao papa, não lhe poderia ser alheio todo este contexto.

Toda a estrutura e o respetivo programa iconográfico se articulam então, fundindo a teologia cristã, totalmente desenvolvida, com uma mais eclética filosofia conjugando fundamentos de outras [à época] consideradas de carácter pagão, “sem que a individualidade e a integridade de qualquer delas fosse prejudicada”⁶⁰³, isto é, harmoniosamente concatenando o dogma cristão com os recentes conceitos *neoplatónicos* de que se imbuíu o influente e esclarecido bispo quando em contacto estreito com os círculos humanistas em território transalpino.

A Porta de Santa Clara

Dado ambas as estruturas terem sido concebidas em período cronológico aproximado e terem sido relacionadas em claras afinidades, após efetuada e exposta a análise geométrica da *Porta Especiosa* considerámos importante verificar qual poderia ter sido o método geométrico empregue como auxiliar prévio da *ideação* da Porta de Santa Clara, muito embora esta se veja notoriamente mais simples. Dela faremos apenas uma mais restrita análise plástica e iconográfica, restringindo-nos, depois, à identificação do seu traçado regulador e ao conjunto de entidades geométricas que estiveram subjacentes à organização da sua composição.

602 Ver também, RÉAU, Louis, Ob. Cit., p. 81.

603 PANOFSKY, Erwin, 1995, p. 120.

Análise Plástica e Iconográfica

Como numa sobreposição de ordens, a porta organiza-se num arco de volta perfeita reen-trante, lateralmente estruturado por pilastras dóricas assentes sobre bases, encontrando-se os fustes estriados a meia altura, com estrias mais largas na metade superior (fig. 209). Já ladeando o arco, sobrepujando as pilastras estão pares de pequenas colunas coríntias de fuste liso, sobre as quais assenta o entablamento, este constituído por uma arquitrave simples, friso sem qualquer ornamento, e cornija de várias molduras. Sobre o entablamento encontram-se vários fragmentos indiciando a presença de um frontão.

O arco é de volta perfeita assente sobre impostas, com pés-direitos de colunas coríntias de fuste liso suavemente ornadas com elementos vegetalistas (hoje quase totalmente desaparecidos), e pilastras lisas internamente. Nos ângulos internos, ao nível das impostas, destacam-se duas mísulas com relevos de querubins. A arquivolta é lisa e sem ornamentação, excetuando um querubim destacando-se de uma cartela, na chave; e o intradorso, como uma pequena abóbada artesoadas, tem caixotões alternando campos lisos e florões. Ao centro da lúnula destaca-se um medalhão em baixo-relevo, com a imagem [muito desgastada] de Santa Clara – a mão direita segurando o báculo, e a esquerda segurando o ostensório. Nas cantoneiras do arco estão dois *tondi* em baixo-relevo, ambos de perfil virados ao centro, com um busto masculino barbado, à esquerda (do qual é ainda possível ver-se o nó da toga sobre o ombro), e o outro feminino, à direita.

Sobre o entablamento restam apenas excertos mutilados de um frontão. Ao centro encontra-se a uma moldura semicircular com o tímpano concheado, em cujo extradorso podem ser vistos parcelas de uma grinalda, com cachos de frutos, flores e festões e, ao centro, um pequeno pedestal servindo de suporte a um fragmento do que terá sido, talvez, uma cruz. À direita está um fragmento exibindo as pernas de um *putto*, este provavelmente segurando a grinalda que ao elemento central se uniria.

Análise geométrica

Traçado Regulador

Sem conhecermos a completa dimensão vertical da porta, tomámos como ponto de par-

tida as suas presentes dimensões, considerando a altura tomada do extremo inferior das bases das pilastras até ao atual topo do frontão mutilado, e para a largura, a total envergadura da cornija. Desde logo a organização compositiva e a disposição de alguns dos seus elementos – na relação proporcional entre a evidente linha que opera a segmentação horizontal da obra (marcada pelo arranque do arco sobre as impostas; pela segmentação entre as pilastras e os pares de colunas que as sobrepujam; e pelo extremo inferior da lúnula sobre o vão) e os elementos do entablamento (sobretudo a evidente e mais marcada horizontalidade da cornija) – conduziam-nos a uma prévia identificação de uma possível orgânica de proporcionalidade (fig. 210). De facto, perante esta primeira análise, foi-nos possível averiguar que estes elementos agora referidos se encontravam dispostos harmonicamente obedecendo à *divina proporção*, embora tal consideração excluísse um elemento fundamental da obra, o frontão, e não considerasse a total largura da estrutura (a preto na imagem). Considerámos, então, a hipótese do extremo superior do coroamento se encontrar na mesma relação de proporcionalidade, sendo que a nova medida aferida, superando ligeiramente o atual frontão mutilado, se nos afigurava aceitável (a vermelho na imagem). No entanto, uma tal organização não permitia justificar integralmente toda a organização compositiva desta estrutura, por isso, tornando-se necessário proceder a uma global averiguação. Esta anterior averiguação fornecia-nos dados concretos, embora apenas parciais, sugerindo-nos apenas uma possível altura da totalidade da obra, mas não justificando plenamente a totalidade da composição.

Prosseguimos, pois, com a metodologia enunciada, na expectativa que os traçados resultantes, mesmo que provisórios e insuficientes, tal como nos havia sucedido para análise da Porta Especiosa, nos pudessem fornecer um suficiente conjunto de concordâncias entre os elementos verticais da porta e as linhas do traçado, facultando-nos os meios para prosseguir na identificação do traçado regulador aqui empregue como auxiliar de composição. Neste sentido, não deixámos de efetuar *todos* os traçados, embora tenha sido a metodologia decorrente da *Secção Áurea dos lados do marco* a fornecer-nos o mais coeso conjunto de linhas com as quais se harmonizavam e concordavam os elementos verticais da estrutura. Considerando a óbvia possibilidade de ambas as estruturas terem sido gizadas a partir de um mesmo traçado geométrico – apara a qual concorria a supracitada averiguação prévia de proporcionalidade – tornava-se ainda imprescindível averiguar se o mesmo sucederia relativamente aos elementos horizontais. Assim, redimensionámos

verticalmente o traçado a partir da sua base e, no encontro com a medida vertical anteriormente aferida os resultados revelavam-se muito satisfatórios⁶⁰⁴ (fig. 211). Passamos a expor o resultado da nossa análise, começando pela identificação das linhas verticais (a branco na imagem), dado ter sido este conjunto que nos proporcionou o nosso desenvolvimento, de momento começando por evidenciar o traçado mais simplificado com as primeiras *divisões harmônicas da Secção Áurea*⁶⁰⁵ (fig. 212):

Sobre a mediana horizontal do traçado, a projeção vertical do cruzamento dos dois retângulos verticais $A \Phi 1 \Phi 6 D$ e $\Phi 2 B C \Phi 5$ proporcionam a largura do vão da porta; na direção dos flancos, sobre as duas Secções Áureas horizontais as projeções verticais dos cruzamentos que aí tomam lugar, correspondendo à largura do vão do arco, tomado à altura do arranque sobre as impostas; e por fim, a projeção vertical da importante confluência de diagonais que, nos flancos, toma lugar sobre a mediana horizontal do *marco*, fornecendo a largura do vão formado pelas pilastras⁶⁰⁶.

Das linhas horizontais começamos por referir, no topo, a projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo $\Phi 4 C D \Phi 7$ com a qual concorda a cornija do entablamento; logo mais abaixo, o cruzamento das mesmas diagonais com a Secção Áurea horizontal superior (ponto onde as diagonais do retângulo $\Phi 7 \Phi 4 C D$ cruzam também), marcando a linha de transição entre o friso e o arranque das molduras sob a cornija; ainda mais abaixo, a projeção horizontal resultante do cruzamento das diagonais do *marco* (a verde na imagem) com as diagonais do retângulo $\Phi 4 C D \Phi 7$ (pontos onde cruzam também as diagonais $A \Phi 6$ e $B \Phi 5$), determinando a localização da arquitrave; e por fim, a mediana do *marco* cruzando o centro P, determinando a altura do arranque do arco, a altura do vão da porta, e a segmentação entre as pilastras e os pares de colunas que as sobrepõem. Mesmo que a composição não encontre paralelismo com as principais cesuras decorrentes das divisões em extrema e média razão dos lados do *marco* $\Phi 4 \Phi 7$ e $\Phi 3 \Phi 8$,

604 O que seria espetável, dadas as propriedades de *proporcionalidade* inerentes a esta forma de partição espacial.

605 Segundo a linha de pensamento de J. Hambidge, estas são as primeiras linhas a serem traçadas e a assumir importância maior na divisão espacial. Cf. HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 33. Ver também CASIMIRO, Luís Alberto, Ob. Cit., p. 934.

606 Esta linha exibe algum desacerto com a composição, mas repare-se no cruzamento que na imagem não assinalámos (resultante do cruzamento das diagonais dos dois retângulos horizontais $A B \Phi 3 \Phi 8$ e $\Phi 7 \Phi 4 C D$ com as diagonais do *marco*) com as quais concorda o ressaltado seguinte ao vão da porta.

como poderia ser expectável (e em muitos casos do nosso estudo constatámos), verifica-se no entanto uma enorme concordância daquela relativamente ao traçado, com uma coerência que com os restantes traçados não encontramos. Embora a estrutura da porta se apresente bastante simples, a apresentação de todas as linhas deste traçado (fig. 213) torna possível antever um outro conjunto de linhas que poderão ter servido como auxiliar prévio da composição (sobretudo relativamente à compleição do frontão, no motivo concheado central, ou mesmo sobre o *putto* ao lado direito), mas que em virtude da sua quase total ausência de elementos nos impede de formular adequadas suposições.

Figuras Geométricas

A presente estrutura exhibe um conjunto relativamente restrito de figuras geométricas, hoje cingindo-se a um grupo formado por cinco círculos, e outro por três retângulos. Começamos por indicar os círculos, dos quais, três são correspondentes às marcações da arquivolta e da lúnula, um outro relativo ao medalhão de Santa Clara, ao centro da lúnula, e por último, um outro correspondendo ao semicírculo do concheado no frontão. Os três retângulos correspondem: em primeiro lugar, à área retangular da estrutura, tomada da base ao topo da cornija (este retângulo poderia subdividir-se também em outros dois, considerando uma cesura pela altura do arranque do arco sobre as impostas); o segundo, relativo ao espaço interior delimitado horizontalmente pelo vão entre as pilastras, e verticalmente tomado da mesma base até ao arranque do entablamento (tal como anterior, poder-se-ia subdividir pela mesma linha que o anterior; e um outro retângulo constituído pela área retangular do vão da própria porta. Importa referir que nenhum dos retângulos assinalados (nem mesmo o retângulo por nós aferido) corresponde a um dos *marcos* mais empregues pelos artistas deste período.

Por fim, importa realçar o conjunto de figuras geométricas que encontramos sobre o medalhão da lúnula (fig. 214), num arranjo compositivo semelhança daquele da Virgem na Porta Especiosa, embora sem que neste encontremos a mesma exatidão, regularidade, e adequação da composição ao traçado geométrico aí efetuado (tanto quanto a erosão da pedra no-lo permite verificar). O pressuposto compositivo terá sido inverso (adequando-se objetivamente à representação pretendida), pelo que o pentágono e o pentagrama se encontram invertidos – cuja composição inerente encontra paralelo com a das rosáceas góticas da Catedral de Amiens (fig. 215).

3.3.8 – PORTAL PRINCIPAL DA IGREJA DE SANTA MARIA MADALENA, EM OLIVENÇA

Contextualização

A igreja de Santa Maria Madalena, em Olivença, foi começada a edificar em 1510, por ordem de D. Manuel, num processo que se viu orientado e acompanhado por Frei Henrique de Coimbra, o então bispo de Ceuta. Damião de Góis dá-nos notícia que foi firmada a intenção real logo em 1501, mas que em 1509 as obras ainda não tinham sido iniciadas⁶⁰⁷.

Povoação relativamente importante da comarca de Além Tejo, Olivença ocupava a décima terceira posição na escala demográfica em território nacional⁶⁰⁸, e integrava a diocese de Ceuta, à época com “(...) *sede na cidade e fortaleza do mesmo nome, sita em África, ao norte, numa ponta em frente a Gibraltar, e conservada na posse dos portugueses desde a sua conquista em 20 de Agosto de 1415*”⁶⁰⁹. Só em 1513 Olivença recebe o título de Sede do Bispado de Ceuta, tendo sido o seu primeiro bispo D. Henrique de Coimbra, o sacerdote que em 1500 oficiou a primeira missa do Brasil⁶¹⁰.

Desde o Cisma do Ocidente que Valença do Minho e Olivença conservavam uma administração eclesiástica independente, e só decorrido cerca de meio século sobre o restabelecimento dos antigos limites das dioceses, por ordem do papa Martinho V, a 18 de dezembro de 1473 foi entregue ao arcebispo de Braga a administração de Olivença, e ao bispado de Ceuta a administração de Valência⁶¹¹.

Após o falecimento do então bispo de Ceuta⁶¹², D. Manuel proporá ao papa como sucessor do cargo um homem da sua inteira confiança: Frei Henrique de Coimbra, o seu confessor, assessor, e conselheiro – não só em matéria espiritual como nos assuntos

607 GÓIS, Damião de, 1955, pp. 354 e ss.

608 LUNA, Manuel Fortea, 2008, p. 22.

609 LOPES, Fernando Félix, 1973, p. 87.

610 ALMEIDA, Fortunato de, 1910-1915, Vol. II. p. 688.

611 LUNA, Manuel Fortea, 2008, p. 105.

612 D. João de Noronha, sobrinho do rei e, à época, Primado de África e Prior de Santa Cruz. Já em 1500 D. Manuel havia solicitado ao papa Alexandre VI a nomeação do seu sobrinho, cargo que só obteria só cerca de cinco anos mais tarde, por designação de Júlio II.

políticos; embaixador em múltiplas missões diplomáticas nas cortes europeias e ante o próprio papa, nomeadamente no ambicioso projeto que movia o Venturoso na demanda da Terra Santa⁶¹³. Peça importante na estratégia política de D. Manuel em assuntos relacionados não só com a Igreja mas, também, com África, “*Fr. Henrique foi das pessoas escolhidas por El-Rei e pelo Papa para colaborarem na execução de matéria de [grande] responsabilidade*”⁶¹⁴, simultaneamente desempenhando outras funções mais estáveis, não inerentes a seu cargo, tais como dirigir as dioceses de Lisboa e Évora em nome do cardeal infante D. Afonso⁶¹⁵.

Este interessante relacionamento com o Rei terá começado quando o prelado foi enviado como guia espiritual às *Senhoras Pobres* (freiras *Clarissas descalças*) fundadoras do mosteiro de Jesus de Setúbal, e aí chegado, em 1495, ter-se-ão tornado frutuoso os encontros entre Frei Henrique e “*El-rei D. Manuel, visita ali frequente no mosteiro, pois se interessava na construção ajudando nela a fundadora Justa Rodrigues que fora sua ama de leite*”⁶¹⁶. Terá sido certamente neste local que cresceu e foi cimentada esta profícua e duradoura relação, de imediato adivinhando-se a empatia e o profundo entendimento existente entre ambos, e a confiança que nele depositava o *Venturoso*, dado que logo em 1499, após o regresso de Vasco da Gama, D. Henrique de Coimbra terá um desempenho fundamental na elaboração do projeto da nova expedição de 1500 que a esse território se preparou, e ele mesmo *acompanhando* a armada de Álvares Cabral rumo ao Brasil.

Assim que assumiu o bispado de Ceuta, Frei Henrique estabelece um diálogo de permuta das administrações de Valença e Olivença com o arcebispo de Braga – o eminente humanista D. Diogo de Sousa – num contrato celebrado a 20 de setembro de 1512 (posteriormente confirmado pelo papa, em 1513), o que nos fornece seguras indicações do harmonioso entendimento entre os prelados. Após a sua nomeação e permuta dos referidos

613 LUNA, Manuel Fortea, 2008, p. 527.

614 HERCULANO, Alexandre, 1979, Vol. I, pp. 257-8.

615 ALMEIDA, Fortunato de, 1910-1915, Vol. II, p. 622.

616 Soror Leonor de São João: *História da Fundação do Mosteiro de Jesus de Setúbal*, no *Tratado da Antiga e Curiosa Fundação do Convento de Jesus de Setúbal*, conservado manuscrito na B.N.L., Códice 7989, cópia caligráfica mas truncada; e Códice 549, cópia completa mas tardia, citada por LOPES, Fernando Félix, 1973, pp. 16-17, e por LUNA, Manuel Fortea, 2008, p. 102.

territórios, Frei Henrique de Coimbra fixou em Olivença a sua residência oficial, tendo aí falecido e sido sepultado em 1532 (na *sua* igreja de Santa Maria Madalena, ainda por terminar).

Na muito interessante e aprofundada monografia que Fortea Luna dedica à igreja, à cidade e ao bispo seu promotor, o investigador espanhol assevera: “*Diccinueve años en los que elo bispo impregnó a toda la ciudad de su espíritu. Estamos en el Renacimiento cultural, donde el hombre asume su potencia creadora encarnada en «Príncipe» que alienta a los suyos a desarrollar toda su capacidad en todos los ordenes, cultural, aventurero, etc. Frei Henriques es un hombre de su tiempo, y cual Príncipe convierte su ciudad de residencia, la capital de hecho de sus territorios, en un gran expoente cultural. Su iglesia principal, es decir la Iglesia de la Magdalena, debe estar a la altura que le corresponde, y a ello dirigirá sus esfuerzos*”⁶¹⁷. No abrangente estudo geométrico efetuado à igreja – à qual atribui *evidente e reconhecido valor* patenteando enorme mestria e domínio da técnica arquitetónica, “*capaz de emocionar, impactar e incluso de hipnotizar a cualquier espectador*”⁶¹⁸ – este autor identifica-a como fruto de uma acção notavelmente concertada entre os seus promotores, o arquiteto, e os seus construtores. Reconhece-lhe familiaridades com a igreja de Jesus de Setúbal, não apenas pelas suas espetaculares colunas torças – pelas quais mais habitualmente são relacionadas – mas por todo o historial e biografia do bispo, do monarca, e do(s) arquiteto(s) envolvidos que, à falta de documentação comprovativa, indica como possíveis mestre *Boytac*, o responsável pelo convento de Jesus, ou Potassi.

O portal principal – a obra que agora nos ocupa – o autor afirma não ser o originalmente previsto, mas sim uma posterior “*intervención de un insencible ante la obligatoriedade de perforar el muro*”. Sem que sobre esta peça se demore, visivelmente encarando-a como uma aberração face ao restante conjunto – cuja ordem, norma e proporção diz não observar o global esquema geométrico que preside a todo o edifício⁶¹⁹ – refere que no local onde previamente terá existido um outro portal em arco, alinhado com a fachada do

617 LUNA, Manuel Fortea, 2008, p. 107.

618 LUNA, Manuel Fortea, 2008, p. 525.

619 São evidentes as diferenças estilísticas entre o portal marcadamente renascente, e o restante edifício de traça gótica com claros sinais de *gosto manuelino*.

edifício, lateralmente mais amplo mas com menor dimensão vertical, sobressai este novo elemento avançando além do pano murário, segundo uma conceção de “*perspectiva forzada*” (fig. 216), no seu entender denunciando *um artista com formação pictórica e não arquitetónica*, resultando numa intervenção “*que no pertenece a la lógica ni al lenguaje que envolve toda la obra, que es un corpo extraño en el conjunto y que sería una injusticia concederle la autoría al proyectista del edificio original*”⁶²⁰.

Análise Plástica e Iconográfica

Salientando-se projetante da fachada poente da igreja, o portal organiza-se num arco de volta perfeita estruturado por pilastras e entablamento, exibindo proeminentes projeturas escorçadas – nomeadamente os ressaltos do entablamento e os pedestais que *acompanham* as colunas exentas – sendo o conjunto coroado por um frontão triangular (fig. 217). Talhados num bloco único, os pedestais organizam-se num conjunto agregado de maiores ou menores projeturas, adequando cada qual à sua função de suporte (fig. 218).

As pilastras são compósitas, nos capitéis salientando-se anjos em lugar dos pequenos enrolamentos dos caulículos dos acantos. São aquelas almofadadas e assimetricamente decoradas com pendurados, maioritariamente variando entre troféus e panóplias (tais como armaduras, escudos, lanças e capacetes), mas também festões, laçarias, livros, querubins, fénix, caveiras ou mascarões.

Frente às pilastras destacam-se duas colunas coríntias assentes sobre os pedestais ostensivamente escorçados e projetantes, aquelas suportando, no topo, o entablamento com equivalentes projeturas (fig. 219). Com uma ligeira êntase, as colunas são sobriamente decoradas a meio do fuste com um pendurado de festões e grinaldas, eclipsando em grande parte a exuberante decoração das pilastras a que se adossam.

Evidenciando os já referidos ressaltos escorçados acompanhando os elementos de suporte, o entablamento é composto por uma arquitrave de três bandas, friso almofadado e profusamente decorado, e uma cornija de várias molduras. A decoração do friso é particularmente exuberante, destacando-se ao centro um tondo com o busto de Maria Madalena

620 LUNA, Manuel Fortea, 2008, p. 368.

em alto-relevo, palacianamente vestida, de rosto terçado a olhar os céus (fig. 220). Do medalhão brotam folhagens e laçarias em suaves serpenteados, nascendo a cada lado, simetricamente, um enrolamento fitomórfico dos quais crescem botões e folhagens vários, circundando e inscrevendo um jovem fauno alado segurando um bastão com um mascarão (fig. 221). No prolongamento da haste geratriz surge uma cartela de vários enrolamentos, transbordante de frutos. Ao centro da cartela releva-se um querubim de cuja boca brotam dois novos enrolamentos – estes originando duas cabeças zoomórficas monstruosas afrontando-se sobre a cartela, com uma ave poisada sobre a béstia mais exterior, aquela debicando os frutos da cartela. No prolongamento do caule, dele continuamente brotam novas folhas em suaves volteados, gerando-se no extremo dois enrolamentos maiores adossados, o primeiro rematado por um elegante mascarão masculino perfilado, barbado, e no mais exterior, uma quimera contorcida (fig. 222). As projeturas, mais salientes que largas, exibem as três faces almofadadas e detalhadamente decoradas, com pendurados com fitas em intricados nós e laçarias, aljavas, escudos, querubins, mascarões, pegasos, leões alados, ou figuras antropomórficas (fig. 223).

O frontão é triangular, inscrevendo-se no tímpano um alto-relevo com dois anjos desnudos afrontando-se, segurando ao centro um medalhão com o escudo de armas da *Congregação das Chagas* (hoje, *dos Passos de Nosso Senhor Jesus Cristo*) – talvez a confraria encarregue de “*sufragar los gastos de realizacion*”⁶²¹ do portal. Sobre as empenas estão três anjos, dois nos extremos, na prumada das pilastras, e o terceiro sobre o ápice; sentam-se os três sobre mísulas e seguram vasos transbordantes de frutos (encontrando-se os laterais mutilados). Entre eles, assentes sobre as empenas, estão espessas grinaldas constituídas por folhagens e frutos, enlaçadas nos extremos por fitas em suaves ondeados.

No intercolúnio abre-se o arco de volta perfeita; assente sobre impostas, compõem-se de duas arquivoltas: a exterior é almofadada e decorada com oito querubins, dois por aduela, afrontados. A arquivolta interior é reentrante, com uma moldura em duplo bocel no bordo exterior. Falta ao conjunto o motivo anteriormente existente sobre a chave, entretanto perdido com o tempo. Os pés-direitos são de pilastras lisas, mais largas que profundas, frente a estas destacando-se duplas colunas aproximadas de dórico, de fuste

621 LUNA, Manuel Fortea, 2008, p. 345.

liso e com êntase, suportando a arquivolta exterior. Os pedestais, talhados num bloco único, progridem gradualmente projetantes, acentuadamente escorçados para os flancos, conferindo ao conjunto uma ilusória monumentalidade por via da forçada perspetivação, e permitindo maior deleite visual das faces interiores que, de outra forma, mais dificilmente seriam perceptíveis.

Nas cantoneiras abrem-se dois *tondi* com laçarias, deles salientando-se, proeminentes, vigorosos bustos em posição frontal mas de rostos terçados, voltados na direção do devoto que, ultrapassando o portal, se dirige para o interior do templo. Ao lado esquerdo está um busto masculino, em idade madura, barbado, de nobre porte e com uma severa expressão no rosto que a fronte franzida acentua. Traja uma elegante armadura finamente ornamentada com enrolamentos fitomórficos, estrelas e laçarias, e um ornamento sob a forma de máscara de leão por cima do ombro esquerdo, este destacando-se e avançando, também, para além da moldura do óculo. Um elegante elmo com a forma da fauce aberta de um leão cobre-lhe a cabeça, formando nas têmporas e na nuca elegantes ondeados e enrolamentos em espiral. Na cantoneira oposta, à direita, está um busto feminino, com a cabeça coberta por um manto que se cruza sobre o peito, com um alfinete prendendo sobre o ombro. Sobre a fronte da figura destaca-se um querubim, podendo ver-se, por entre o manto, os cabelos decaindo num suave entrançado ao longo do pescoço que se vê parcialmente coberto por uma camisa de gola elevada com delicados plissados.

Análise Geométrica

Traçado regulador

Considerando as medidas de A. $790 \times L. 585$ cm, aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.350427$. Por aproximação, por defeito, consideramos poder tratar-se de um Retângulo Composto V, cujo módulo é $m = 1.354$.

Tal como na *exposição do método* referimos, começámos por aplicar o traçado interno decorrente do retângulo específico que constitui o *marco* no qual se inscreve a obra – neste caso o Retângulo Composto V. Contudo, não só este *Retângulo* excede ligeiramente o marco em que se inscreve a obra (não se lhe adequando com exatidão), como verificámos que a estrutura interna do mesmo não exhibe quaisquer concordân-

cias com a organização compositiva do portal. Prosseguimos, pois, com a metodologia enunciada, e evitando a descrição pormenorizada que conduziu às nossas conclusões, referimos ter sido um desenvolvimento da *Armadura II* do Retângulo⁶²² (um dos métodos identificados nos *Casos Gerais dos Retângulos*) o método geométrico de divisão interna do marco que proporcionou o traçado regulador de que o artista se auxiliou para organização da sua composição. Desde logo, com a aplicação do *Traçado Prévio*⁶²³ nos foi possível encontrar algumas das linhas de ordenação da composição que passamos a identificar (fig. 224):

Começando pelas linhas horizontais, assinalamos a projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo superior *ABFE* (a azul na imagem)⁶²⁴, com a qual se alinha a cornija do entablamento. Logo abaixo, assinalamos a projeção horizontal dos cruzamentos de ambas as diagonais dos retângulos verticais *AGHD* e *GBCH* (a verde na imagem), com as diagonais *AC*, *BD* (a vermelho na imagem), *GE* e *GF* (a rosa na imagem). Abaixo da mediana horizontal do *marco*, assinalamos a projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais do retângulo *EFCD* (a azul na imagem) com as diagonais *GD* e *GC* (a verde na imagem), com a qual concorda o arranque do arco sobre as impostas. Por fim, em baixo, assinalamos a projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais do retângulo horizontal *EFCD* (a azul na imagem) com as diagonais *EH* e *FH* (a rosa na imagem), determinando a altura dos pedestais.

No conjunto das linhas verticais assinalamos as projeções verticais dos cruzamentos das diagonais dos retângulos verticais *AGHD* e *GBCH* (a verde na imagem) com as diagonais *EG*, *GB*, *FH* e *HE* (a rosa na imagem), determinando o vão entre as pilastras que estruturam o arco nos flancos. Seguidamente, para o interior, assinalamos as projeções verticais dos cruzamentos das diagonais dos retângulos verticais *AGHD* e *GBCH* (a verde na imagem)⁶²⁵, determinando o vão do arco. Por fim, entre ambas, assinalamos as proje-

622 Que noutro lugar denominámos *Armadura NC*, dado tê-la encontrado operante em todas as obras retabulares de Chanterene.

623 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 932-936.

624 Cruzamento horizontalmente colinear com os cruzamentos das diagonais do *marco ABCD* (a vermelho na imagem) com as diagonais *GE* e *GF* (a rosa na imagem).

625 Colineares com os cruzamentos das diagonais do *marco ABCD* (a vermelho na imagem) com as diagonais *EH* e *HF*.

ções verticais dos cruzamentos das diagonais do retângulo *EFCD* (a azul na imagem) com as diagonais dos retângulos verticais *AGHD* e *GBCH* (a verde na imagem), determinando a segmentação entre as arquivoltas do arco e a posição do colunelo interior dos pares que sob aquela se situam.

Quando todas as linhas do *traçado interno* são expostas (fig. 225), surge um acrescido número de linhas e de cruzamentos concordante: os segmentos *PB* e *AK* fornecem a inclinação das empenas do frontão; os olhares dos bustos dos *tondi* são guiados pelos segmentos que partem de *P* e *K* para o centro geométrico da composição; o cruzamento das diagonais do retângulo *ABKP* com o qual concorda o ápice do frontão; o cruzamento dos segmentos *IF* e *JE* com a localização do escudo *das Chagas*; mais abaixo, o cruzamento dos segmentos *PF* e *KE* com o qual concorda a altura da flecha da arquivolta externa; e nos extremos das empenas, as figuras dos anjos poderão ter encontrado as posturas e inclinações do tronco e dos membros nas várias linhas do traçado que aí se cruzam.

Figuras geométricas

O portal em análise exhibe um pequeno conjunto de figuras geométricas que, embora relativamente restrito, se tornou importante identificar em duas imagens separadas de forma a clarificar a nossa exposição. Importa referir que no processo de identificação dos retângulos, sem que logo no local tivéssemos a possibilidade de os antever ou de efetuar todas as medidas necessárias, seguindo um processo de *tentativa e erro* efetuámos sucessivas sobreposições de imagens dos vários retângulos sobre a tomada fotográfica, procurando verificar os respetivos encontros e adequações. Importa igualmente referir que trabalhamos com uma elevada resolução da imagem, e que embora sem o rigor desejado que a medição efetiva proporcionaria, consideramos termos alcançado resultados com idêntica probidade, tendo as medidas finais sido aferidas por calculo posterior, a partir das medidas originais por nós efetuadas no local.

Começamos por assinalar os retângulos encontrados (fig. 226), todos Retângulos $\sqrt{\Phi}$, em primeiro lugar referindo o de menor importância, o grande retângulo amarelo correspondente à quase totalidade da obra, tomado a partir dos seus limites extremos - excetuando o topo, onde foi tomado pelo ápice do frontão onde se senta o anjo. Verificámos com

interesse que o arranque do entablamento coincide com a aresta horizontal do quadrado na base da sua construção, mesmo que tal particularidade não tome qualquer outra repercussão. Seguidamente, começámos por encontrar o segundo Retângulo $\sqrt{\Phi}$ assinalado a vermelho na imagem, na sua medida lateral correspondendo ao vão delimitado pelas pilastras, e na vertical tomado da mesma base da obra ao arranque do entablamento sobre os capitéis. Notavelmente, a partir do mesmo quadrado na base deste retângulo, rebatendo para a vertical sua diagonal, esta coincide com a mesma linha do Retângulo $\sqrt{\Phi}$ assinalado a amarelo, ou seja, com o arranque da cornija sobre o friso, gerando o Retângulos $\sqrt{2}$ (assinalado a azul na imagem).

Seguidamente, indicamos as quatro circunferências encontradas (a branco na fig. 227), as três primeiras correspondentes às molduras das arquivoltas do arco, todas concêntricas; e uma quarta, no topo, ao centro do tímpano, correspondente ao medalhão que os dois anjos seguram.

Por último indicamos o triângulo isósceles, obtusângulo, correspondente ao frontão (assinalado a verde na imagem).

Afinidades Geométricas, Estilísticas e Compositivas

No decurso desta análise geométrica foi-nos possível verificar a existência de outras obras pertencentes a esta comarca⁶²⁶, nas quais igualmente identificámos o emprego deste *traçado geométrico regulador*, com algumas delas tendo já sido estabelecidas afinidades plásticas, estilísticas e compositivas⁶²⁷: falamos do portal da igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Arronches (documentado já terminado em 1542)⁶²⁸; ou do portal da igreja do convento das Chagas, em Vila Viçosa (de data incerta apontada entre 1532-40); e ainda que notoriamente mais diferenciado tipologicamente dos restantes na global orgânica compositiva, também o arco triunfal do extinto convento de São Domingos, em Évora,

626 Com extensos limites geográficos e que compreendia, entre outras, importantes localidades como “Beja, Setúbal, Sesimbra, Montemor-o-Novo e Arraiolos, e incluía sedes de bispado tão relevantes como Évora, Ceuta, Portalegre e Elvas”, in FLOR, Pedro, 2004, p. 131.

627 BRANCO, Manuel, 1990, p. 106; DIAS, Pedro, 1996, pp. 209-214. FLOR, Pedro, 2002, p. 114; e também, 2004, pp. 139-142; GRILO, Fernando, 2000, pp. 990 e ss. SERRÃO, Vítor, 2002, pp. 142-146.

628 Abordaremos esta questão adiante.

hoje portal do cemitério municipal da mesma cidade (ostentando gravadas ambas as datas de 1536 e 1537).⁶²⁹

Ainda que nas obras referidas não tenhamos observado uma sempre *igual* ordenação compositiva em obediência ao *traçado regulador* – dos quais o portal de Arronches é, com o de Olivença, exemplo de insofismável paridade – nos três verificámos o estrito cumprimento e adequação ao mesmo traçado, quase sempre fazendo uso das mesmas principais *linhas de força* (figs. 228a, 228b, 228c e 228d). As outras duas obras (o portal de Vila Viçosa e o de Évora), igualmente próximas na solução de adequação ao traçado e, nesta conformidade, apenas ligeiramente distintos, permitiram-nos verificar as diferentes soluções que o uso do traçado geométrico possibilita; a criatividade nos modos de *adaptação* compositiva à trama geométrica de acordo com as inerentes necessidades e imposições de cada obra; e, simultaneamente, cotejar a implementação deste método de divisão geométrico nesta região.

Tendo procurado identificar os traçados geométricos do maior número possível de obras da mesma tipologia, nelas encontrámos diferentes traçados reguladores, motivo pelo qual, neste subcapítulo, não os referimos. Contudo, em alguns casos, ser-lhes-á concedido adequado espaço noutra local deste estudo, referindo-se, entre outras obras desta comarca, o portal da capela sepulcral dos condes do Prado (hoje porta da sacristia da igreja do Espírito Santo, em Évora); o portal da igreja do convento do Espinheiro; o portal da igreja do convento das Bernardas, em Portalegre; ou ainda os túmulos de D. Jorge de Melo; o de D. Álvaro da Costa; ou o de D. Francisco de Melo⁶³⁰.

Sendo conhecida a itinerância de mestres, das suas oficinas e dos seus colaboradores por diversos estaleiros, *companhas*, e empreitadas⁶³¹, e tendo em conta a importância da transmissão e aprendizagem de certas metodologias e modos de conceber em contexto oficial, considerámos relevante aqui incluir, também, estas duas obras [o portal de Vila Viçosa e o de Évora], por ora cingindo-nos à exposição comparativa dos traçados geométricos previamente empregues na sua génese, evidenciando as sempre constantes relações proporcionais que neles observámos operantes.

629 ESPANCA, Túlio, 1970, p. 64.

630 Tendo sido encontrado, no referido grupo de obras, um sempre idêntico traçado geométrico.

631 DIAS, Pedro, 2005, pp. 15-33; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 118-193.

Relativamente ao traçado geométrico empregue (figs. 228a a 228d), pode ser observado o imediato paralelismo que o portal de Arronches patenteia, de facto sendo em tudo idêntico ao do portal *da Madalena*, com ambas as organizações compositivas a *harmonizarem-se* alinhadas pelas mesmas linhas de força do traçado. Mesmo que assistindo-se a pequenos desvios, atente-se às *mesmas* localizações da arquitrave e da cornija; à inclinação das empenas do frontão; à orientação dos rostos e dos olhares dos bustos nos *tondi*; ao vão do arco; ou à altura dos pedestais – todos perfeitamente organizados e dispostos em obediência à *symmetria* que a inerente estrutura geométrica do marco proporciona.

Mais distantes (ou ligeiramente diferentes destas, mas muito próximas entre si na forma idêntica como obedecem ao *traçado regulador*) são as organizações compositivas do convento das Chagas, em Vila Viçosa, e do portal de São Domingos, em Évora⁶³² - este último, como se disse já, de organização compositiva e tipologia bem diferenciada, sobretudo no que respeita à organização e *commodulatio* do frontão⁶³³. Verifica-se, no entanto, que são em tudo similares ao modo como as duas primeiras obras se adequam ao mesmo traçado, apenas exibindo ligeiras alterações, sobretudo no que respeita à linhas de força escolhidas para *regular* os limites do entablamento, nas localizações da arquitrave e da cornija.

Relativamente à dinâmica proporcional, é verdadeiramente singular que nos portais de Olivença e de Arronches, o vão entre as pilastras (delimitado na vertical pela linha que marca o extremo inferior da obra, e no topo, pela arquitrave), seja em ambos um Retângulo $\sqrt{\Phi}$ (a verde mais escuro nas figs. 229a, 229b, 229c e 229d); e que o prolongamento para a cornija seja calculado na proporção de $\sqrt{2}$ (identificado a azul na mesma figura). De forma idêntica, também em ambos se verifica que a altura total da obra foi obtida em função da proporção de $\sqrt{\Phi}$ relativamente à altura da cornija (assinalado a verde mais claro na mesma imagem) – dimensão vertical que no portal da igreja de Olivença é delimitada pela cornija entrançada pertencente à traça original do edifício⁶³⁴. No portal da igreja de Arronches a proporção $\sqrt{\Phi}$ terá determinado a altura do pedestal sobre o ápice

632 Mas muito diferentes na orgânica compositiva, tendo mesmo o de Vila Viçosa sido referido como “atarracado”. ESPANCA, Túlio, 1970, p. 64.

633 VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro III, 1, p. 109 – “noção modular que corresponde à *symmetria*”.

634 ALBERTI, Leon Battista, Ob. Cit., p. 461, “Chamamos cornijas àquelas partes superiores que são salientes por cima das traves. Nestas observaram também o que dissemos ser necessário em todas as saliências”.

do frontão, e a proporção $\sqrt{2}$ fornecido a altura total da obra, no limite preciso separando o portal, pelo topo da urna, do início da janela que fornece iluminação ao coro alto. Se no portal de Vila Viçosa o mesmo vão (entre as pilastras, superiormente delimitado pela arquitrave) encerra um mesmo Retângulo $\sqrt{\Phi}$, já o portal de Évora se vê ter sido concebido em função de um mais nobre Retângulo de Ouro (Φ), o mesmo Retângulo que encontramos para a altura total da obra e que nos permite adivinhar que no topo, sobre o pedestal no ápice do frontão, se encontraria um outro elemento entretanto perdido – ou que, de forma idêntica, no portal de Vila Viçosa, talvez um outro elemento pudesse ter estado projetado como coroamento do frontão.

Se a falta de comprovação documental tem gerado alguma controvérsia em torno da autoria do portal da igreja da Madalena (apontando-se generalizadamente a década de 40 para a sua execução)⁶³⁵ – quase sempre relacionando-o com a mestria de Nicolau Chanterene, ou no aro da sua influência por via de seus colaboradores diretos ou pela de outros artistas que, laborando na região, pudessem ter colhido influências na sua obra⁶³⁶ – já relativamente ao portal de Arronches, Pedro Almeida Flor publicou recentemente uma importante e inédita prova documental⁶³⁷ – uma carta redigida por Frei Brás de Barros⁶³⁸ endereçada a D. João III, solicitando ao rei a finalização de uma empreitada naquela igreja⁶³⁹. Explicita o documento “(...) *has quaes fara ho mesmo Francisco de Loreto que fez ho portal por ser assi em pedra como em madeira grande oficial*”, referência que definitivamente comprova a realização do mesmo por aquele artista. No mesmo estudo, expondo uma série de proximidades plásticas entre ambas as obras, o autor relaciona-as com este laborioso mestre de marcenaria (e, também, pedreiro/escultor)⁶⁴⁰, ativo em Coimbra e Tomar na década de 30, e cujo rasto “não é totalmente visível, após a obra

635 “Cerca de 1540”, DIAS, Pedro, 1996, p. 209; Posterior a Arronches na opinião de FLOR, Pedro, 2004, pp. 141-2; e “meados de quinhentos”, SERRÃO, Vítor, 2002, p. 146.

636 DIAS, Pedro, 1996, p. 209; SERRÃO, Vítor, 2002, pp. 145-6.

637 FLOR, Pedro, 2004, p. 137.

638 Já desde 1236 (a mesma data da fundação da igreja matriz e da respetiva colegiada) o poder temporal e espiritual de Arronches se encontrava sob administração do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Cf. FLOR, Pedro, 2004.

639 O que justifica a presença da cruz de Cristo no escudo ao centro do tímpano do frontão.

640 Relativamente à polémica em torno concomitância dos ofícios de pedreiro e carpinteiro, veja-se o mais recente estudo de GONÇALVES, Carla, 2005, reiterando as posições de Vergílio Correia, de Pedro Dias, e de Pedro Flor (cuja publicação do mesmo documento vem comprovar).

da Madalena de Olivença⁶⁴¹. Entre referências às afinidades do trabalho plástico, bem patente na *fina modelação e alongamento propositado* dos bustos dos *tondi*⁶⁴², o autor confere maior relevo à *harmonia e equilibrio formais* alcançados por via da *proporção entre módulos*⁶⁴³, aludindo ao recentemente editado tratado de Sagredo, de cuja gravura do frontispício diz ser o portal “cabal citação”⁶⁴⁴.

Sendo aquela gravura a representação de um túmulo⁶⁴⁵, ela dá-nos conta das proximidades e miscigenações tipológicas entre túmulos, retábulos, portais, e arcos triunfais – entre os quais, aos dois primeiros o próprio Sagredo faz menção⁶⁴⁶ – e do constante intercâmbio que daquelas tipologias faziam os artistas daquele período. No entanto, atendendo às medidas dos frontões e às organizações dos entablamentos, podemos dizer que em nenhuma das obras foi empregue a prescrição vitruviana seguida por Sagredo⁶⁴⁷, verificando-se em ambos, pelo contrário, a sugestão albertiniana de conferir ao ápice do frontão uma altura equivalente a “*nem mais do que uma quarta parte, nem menos do que uma quinta*”⁶⁴⁸ da largura total do frontão tomado pelos extremos da cornija (figs. 230a a 230d). Por outro lado, verificámos que em ambas as obras a organização das arquitraves e do friso é em tudo idêntica e estruturada segundo as mesmas indicações.

Ainda relativamente a este aspeto, mesmo que partilhando as globais afinidades geométricas e compositivas anteriormente referidas, encontramos mais distantes destas duas

641 FLOR, Pedro, 2004, p. 139, n. 15, mesmo que não refira qualquer outra argumentação, documental ou referencial, que permita ligar este artista com aquele portal.

642 Cujas execução, diferenciando-a da de Chanterene, foi anteriormente referida como “demasiado vulgar e, para mais, de talhe miúdo e nervoso”, Cf. BRANCO, Manuel, 1990, p. 104.

643 FLOR, Pedro, 2004, p. 140.

644 Importa referir que a gravura mencionada apenas foi empregue como frontispício nas edições francesa de 1539, e portuguesa de 1541 (ou mesmo outra de data anterior, Cf. VILELA, José Stichini, 1982, p. 23; e também, MARIAS, Fernando, e BUSTAMENTE, Agustín, 1986, p. 36) elas mesmas variações da primeira ilustração da edição *princeps*, retratando o túmulo do bispo de Burgos, D. Juan Rodríguez de Fonseca, ilustração da autoria do próprio tratadista. Cf. MARIAS, Fernando, e BUSTAMENTE, Agustín, 1986, pp. 131-132.

645 O do arcebispo Fonseca, a quem Sagredo dedica o seu tratado.

646 Quando Sagredo, no seu diálogo entre Tampeso e Picardo, faz referência à gravura, dizendo o primeiro tratar-se do modelo do túmulo do bispo, o segundo opina “*Bien podria passar por retablo: aun seria mejor empleado*”. Ibidem, verso do fôlio Aii.

647 Ibidem, verso do fôlio Cii. O tratadista refere a proporção (vitruviana) de 1/9 da largura da cornija para a altura do ápice do frontão; ou, *nos modernos*, “*tanta quanta fuere la altura q ay eñl architraue/fresso/y corixa todo junto*”, e não mais do que 1/3 da largura total da cornija.

648 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro VII, Capítulo XI, p. 478.

obras os portais de Vila Viçosa e de Évora, elas mesmas entre si exibindo outras semelhanças. Mesmo que o portal de São Domingos apresente uma tipologia do frontão bem distinta da dos restantes três (na qual a largura se vê confinada ao vão entre os acrotérios alinhados na prumada das pilastras e/ou colunas)⁶⁴⁹, também estes não se distanciam da prescrição albertiniana, tal como acontece com os dois exemplares anteriores relativamente à altura do frontão. Quanto à organização do entablamento – na prescritiva ordenação das três bandas das arquitraves, e na proporcionalidade entre esta e o friso⁶⁵⁰ – sendo idênticas nestes dois portais (Vila Viçosa e Évora), distanciam-se dos dois anteriores, na qual a primeira banda é quase inexistente. Relativamente aos pedestais⁶⁵¹, em nenhuma das obras se faz a aplicação correta das ordens, ou mesmo seguem os exemplos das gravuras do toledano⁶⁵² (figs. 231a a 231e).

Por fim, importa ainda referir um aspeto de importância maior: o escorçamento de alguns dos elementos estruturais – tal como seja o caso dos pés-direitos dos arcos, ou de pedestais e projeturas do entablamento – empregue por Chanterene num grande número de obras que frequentemente são designadas *perspetivadas*⁶⁵³. Esta distorção formal, ao invés de uma errónea interpretação de um escultor face às metodologias representativas do pintor, deturpadamente aplicando-as ao processo ideo-construtivo do arquiteto, são, antes, a clara assimilação de ambas, empregues em função de um artifício ilusionista servindo-lhe um propósito maior: não de criar uma profundidade inexistente, mas o de acentuar e ampliar o conjunto das formas e volumes reais, concedendo maior monumentalidade e espetacularidade às suas obras, e expor à fruição visual do espectador uma maior área de superfície escultórica a partir da mais privilegiada vista frontal. À semelhança do

649 Nesta forma de organização do frontão, sem qualquer referência na tratadística, este portal encontra paralelismo com algumas obras do mesmo período, tal como seja o caso dos frontões dos arcos triunfais da capela da Deposição (na igreja dos Anjos, em Montemor-o-Velho), ou da capela dos Vales; ou dos túmulos de D. Diogo Pinheiro, do de D. Duarte de Lemos, ou o de D. Álvaro da Costa – este último em maior proximidade cronológica e geográfica. Tanto o túmulo de D. Diogo Pinheiro como o arco da capela dos Vales possuem um frontão com cerca de 1/3 da largura total da cornija, denunciando uma possível [deturpada] interpretação de Sagredo.

650 Relativamente ao erro de Sagredo nas indicações para organização das arquitraves Cf. MARIAS, Fernando, e BUSTAMANTE, Agustín, 1986, pp. 117-119.

651 E, apenas no portal de Olivença, as bases das colunas.

652 Ausentes na edição princeps mas incluídos após a primeira edição francesa.

653 BRANCO, Manuel, 1990. DIAS, Pedro, 1987 e 1996; GRILO, Fernando, 2000; MOREIRA, Rafael, 1991.

portal da igreja da Madalena de Olivença (no qual este artifício é particularmente evidente), vê-se o mesmo igualmente empregue com alguma semelhança no portal de Arronches (embora de forma mais atenuada e restringindo-se exclusivamente aos pedestais [uma vez não existirem colunas exentas e, por isso, projeturas do entablamento que o justificassem compositivamente]), e ainda menos acentuadamente em Évora (limitando-se à arquivolta intermédia com a teoria de querubins, e aos pés-direitos e pedestais que se estabelecem em continuidade com aquela. Em Vila Viçosa, este artifício é absolutamente inexistente.

Atendendo aos motivos ornamentais, devemos considerar o portal de Olivença anterior ao de Arronches, aquele um protótipo – ensaio primeiro – e este, um desenvolvimento. O primeiro, ainda muito ornamentado, recamado de símbolos e emblemas *ao romano*, traduz o gosto que animou as primeiras décadas do século. O segundo, seguindo já uma via clacissizante de depuramento ornamental – de tendência mais tardia e erudita – deixa luzir, *per se*, as linhas do purismo estrutural que, paulatinamente, vemos expandir-se a partir das várias obras da igreja da Graça e do convento do Paraíso, numa tendência que se verá propagar a toda a comarca⁶⁵⁴, e com expressão maior logo na igreja do Bom Jesus de Valverde e, mais tarde (e mais longe, já noutras comarcas), noutras obras de encomenda régia, em Tomar; e, por fim, na região de Coimbra, exemplar isolado, o retábulo de São Marcos na igreja do Salvador.

Se o portal de São Domingos tem colhido extensa fortuna crítica relacionando-o plástica e compositivamente com a mestria do imaginário régio⁶⁵⁵, mesmo supondo-se que a execução da obra deva ter sido efetuada por colaboradores da sua oficina sob sua supervisão – uma vez que à data o mestre acumularia já títulos que da sua feitura o distanciariam⁶⁵⁶ – já o portal da igreja do convento das Chagas, em Vila Viçosa se encontra definitivamente afastado da sua execução⁶⁵⁷. Tal como anteriormente referimos, o traça-

654 Entre outros, nos portais da igreja das Dominicas, em Elvas; da igreja do Espírito Santo, em Cabeço de Vide; ou das Misericórdias de Portalegre e de Nisa.

655 Mormente pela notável qualidade dos relevos que Reynaldo dos Santos pela primeira vez identificou: “Já em 1921 no Congresso Internacional de História de Arte, e em 1922 num artigo do «Diário de Notícias Ilustrado», nº 1 identifiquei pela primeira vez (...)”, in SANTOS, Reynaldo dos, 1950, Vol. II, p. 27; e também ESPANCA, Túlio, 1946, p. 64.

656 DIAS, Pedro, 1996, p. 209; GRILO, Fernando, 2000, pp. 949 e ss.

657 “executado por oficiais de pedraria do ciclo provincial através de modelos de Coimbra e Lisboa”. ESPANCA, Túlio, 1970, p. 64.

do geométrico que nestas obras identificámos é o mesmo que anteriormente encontrámos transversalmente empregue no conjunto de obras retabulares atribuíveis a Nicolau Chanterene⁶⁵⁸, assim, podendo constituir mais uma adenda corroborando a atribuição do portal do extinto colégio de São Domingos a este escultor. Por outro lado, a verificação da utilização do mesmo método geométrico nas restantes três obras (nas quais o portal de Olivença e o de Arronches, como se mostrou, não só patenteiam estreitas afinidades plásticas e compositivas, como se veem notavelmente organizados cumprindo uma mesma, estrita, estruturação segundo aquele traçado), permite-nos verificar a aplicação da mesma metodologia geométrica por Francisco Loreto, um artista da mesma nacionalidade a laborar concomitantemente em território nacional. Este dado sugere-nos algumas hipóteses a aprofundar em futuras investigações, relacionando o possível local de aprendizagem daquela metodologia em estaleiros do seu país de origem, ou da aprendizagem mais tardia, por via de uma possível colaboração como auxiliar de Nicolau Chanterene aquando da sua passagem pelo mosteiro de Santa Cruz (no qual se encontra documentado em 1531, 1532, 1534 e 1535, e mais tarde, em 1538, em Tomar)⁶⁵⁹.

Estratégias de Significação

Observando a igreja da Madalena, logo o imponente paralelepípedo da torre sineira se demarca do restante aglomerado de corpos mais baixos, vigoroso vetor vertical apontando aos céus, em pedra crua diferindo do repousado conjunto de branco caiado. Ao nível do solo, destaca-se na torre o portal em pedra mais clara, o vão verticalmente alinhado com as aberturas dos sinos, já no topo, e a ampla rosácea pairando entre ambos⁶⁶⁰.

Reduzindo a estrutura do portal a um conjunto de formas mais simples, pode ser dito que este se organiza segundo um retângulo encimado por um triângulo, ao centro vazado por um arco cuja configuração reside na conjugação de um outro retângulo encimado

658 HENRIQUES, Francisco, 2006.

659 GARCIA, Prudêncio Quintino, 1923. GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 364-368; FLOR, Pedro, 2004, pp. 135 e 136.

660 Arnheim recorda-nos que esta representação [do centro do cosmos] não é puramente formal, e que “o seu papel na organização da fachada traduz várias relações entre os sistemas de composição cêntricos e excêntricos”. Cf. ARNHEIM, Rudolf, 1988, pp. 123-124.

por um semicírculo. Possui o conjunto um forte sentido de ascensionalidade que nos é induzido pela verticalidade das colunas nos flancos, reforçado pelas arestas das pilastras que logo mais interiormente se vislumbram, e pelos duplos colunelos e pilastras nos pés-direitos do arco. Vê-se então o conjunto ser mais fortemente dinamizado pelo poderoso vetor ascensional constituído pelo arco de circunferência que, logo a partir da linha de terra (da qual parece ter emanado), no arrasto da sua passagem produz neste conjunto um subtil e leve vazio, alijando-o. Esta diáfana mas pujante e dinâmica massa, empurra vigorosamente para o alto todo o entablamento que – como um eco ressoando para o alto a equilibrada estabilidade dos pedestais, deixando marcas de horizontalidade à sua passagem – sucumbe à sua leveza. Atuam então as colunas como graciosos propulsores de elevação, quase percebidos como trilhos deixados pela ascensão dos *putti* laterais (e a eles conferindo dinamismo), dirigindo mais para o alto todo o frontão segundo o vetor vertical que as empenas apontam e que o *menino* sobre o ápice materializa, poderosamente rompendo já a amarra do edifício incapaz de o fixar ao solo.

Simbolicamente, a associação do círculo com o quadrado exprime a relação entre o *céu* e a *terra*, na união de Deus com a Sua criação, assumindo o valor figurado da centelha divina no âmago da humanidade⁶⁶¹. Por seu lado, o triângulo assume também a simbologia da divindade, da harmonia, sendo um *emblema* da Santíssima Trindade. As colunas exprimem a ligação entre os dois mundos e a passagem deste àquele. Como um nimbo, as arquivoltas do arco reforçam o caráter sagrado da *passagem*, reiterando a ideia do portal enquanto *lugar de passagem* e de *epifania*. Sobrepujando o retângulo do vão, elas reforçam o simbolismo da *material* natureza humana acima da qual se encontra a essência espiritual perfeita, exprimindo a aspiração espiritual do homem para Deus. O portal é a *passagem que se abre para o Além*, o acesso ao espaço sagrado, “local fronteira” entre o *profano* e o *divino*, simultaneamente *indicando a passagem e convidando a transpô-la*.

661 Sobre as afinidades entre o quadrado e o retângulo, dos quais o primeiro é um caso particular dos segundos Cf. GHYKA, Matila, 1977 a), e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 992-994, donde o retângulo frequentemente adquire a simbologia geral do quadrado. Relativamente ao simbolismo, CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 202-203, 551 e 564; e HANI, Jean, 1981, pp. 28-30.

3.3.9 – CENOTÁFIO DE D. AFONSO DE PORTUGAL

Contextualização

O monumento funerário a que seguidamente nos dedicamos foi erigido à memória de uma das mais eminentes figuras pertencentes ao tão peculiar núcleo de índole humanista que enformou a corte eborense no período de transição entre o século XV e XVI – D. Afonso de Portugal⁶⁶². “Obrigou El Rey a D. Afonso a quem era pouco afecto, a que seguisse a vida eclesiástica”⁶⁶³, confiando-lhe o importante bispado de Évora – com o qual coincidiu o “período de maior transformação e desenvolvimento da cidade”⁶⁶⁴ – cargo em que se manteve entre 1485 e 1522, o ano da sua morte.

Verdadeira figura de proa no contexto político, religioso e intelectual do seu tempo, este ilustre e destacado prelado do Portugal de antanho, “mal conhecido e (...) a merecer um estudo que ainda não teve”⁶⁶⁵, efetuou os seus estudos na universidade de Salamanca, tornando-se “pessoa singular de muitas letras e autoridades, e gram senhor”⁶⁶⁶. Ao longo da sua vida foi verdadeiro diletante da Antiguidade: reconhecido *coleccionador* de moedas antigas (e deixado escrito um *tractatus* de numismática que dedicou a D. Manuel), ou de um largo espólio de epígrafes lapidares e estatuária romana, o que lhe veio permitir ser considerado “um dos primeiros coleccionadores de antiguidades clássicas de Portugal”⁶⁶⁷. Os seus interesses estenderam-se ao amplo âmbito das artes e da cultura, com um enfoque relevante quer na literatura como na música⁶⁶⁸, embora, naturalmente, a sua fulcral acção

662 BEIRANTE, Maria Ângela, 1988; BRANCO, Manuel, 1990; CAETANO, Joaquim Oliveira, 2007 (a mais completa biografia do bispo); ESPANCA, Túlio, 1978; MOREIRA, Rafael, 1991; PEREIRA, Gabriel, 1891 e 1934; SERRÃO, Joaquim Veríssimo, 1976 e 1996; SOUSA, António Caetano de, 1946.

663 SOUSA, António Caetano de, 1953, p. 318.

664 CAETANO, Joaquim Oliveira, 2007, p. 7.

665 MOREIRA, Rafael, 1991, pp. 219 e 221.

666 RESENDE, Garcia de, 1973, Cap. 56.

667 CAETANO, Joaquim Oliveira, 2007, p. 9.

668 “Leitor voraz dos autores antigos tinha uma visão sobretudo literária da Antiguidade”, foi ele mesmo autor de duas obras (uma delas de reconhecida importância, publicada em Sevilha c. 1505). MOREIRA, Rafael, 1991, p. 222. Entre outros, deve-se-lhe a encomenda de obras literárias, o financiamento e patrocínio de um escol de poetas e dramaturgos; a fundação do Colégio dos Moços de Coro da Sé, e o forte impulso na transformação de Évora no mais importante centro musical do reino.

mecenática se tenha tornado mais evidente por via da arquitetura – o mais poderoso e eficaz instrumento para a implementação de uma linguagem e simbólica do poder – e com ela, a escultura e a pintura⁶⁶⁹.

Figura central e aglutinante do singular *asterismo* humanista que em Évora se iniciava, na opinião de Rafael Moreira – que magnificamente nos descreve este *momentum* – cabe a este prelado um desempenho “relevante na prática dos ideais do Renascimento e na preparação do terreno em que iria frutificar o mito da Évora romana”⁶⁷⁰, muito embora todas as possíveis propensões humanistas deste clérigo se vissem necessariamente circunscritas à mundivisão da corte naquela época, e às tendências estéticas do monarca que servia⁶⁷¹.

Filho natural de D. Afonso de Bragança (Marquês de Valença e Conde de Ourém)⁶⁷² e de D. Brites de Sousa, sendo os Vimioso⁶⁷³ donatários da igreja eborense de Santa Catarina de Sena, naturalmente D. Afonso de Portugal veio a ser aí sepultado⁶⁷⁴. Só mais tarde, já no início do decénio de 40, os seus restos mortais foram então trasladados para este sumptuoso cenotáfio “encomendado depois de Abril de 1541 e (...) pronto em Novembro

669 Referimos, entre outros, o palácio do Vimioso, e as quintas da Sempre Noiva e de Valverde; a responsabilidade pela intervenção e conjunto de obras de reestruturação da Sé (capela-mor, nave sul da catedral, e batistério), nas quais se inclui, a encomenda de “um dos maiores retábulos de pintura flamenga de que há memória”; ou o núcleo artístico do convento e igreja de São Francisco. CAETANO, Joaquim Oliveira, 2007, p. 7 e ss; e MOREIRA, Rafael, 1991, pp. 219-223.

670 MOREIRA, Rafael, 1991, p. 221.

671 Não sem que entre ambos se tenham gerado várias e acicatadas contendas. Cf. CAETANO, Joaquim Oliveira, 2007, p. 9 e ss.

672 Considerado por Rafael Moreira como um dos grandes responsáveis pela introdução das “primícias do Renascimento” em Portugal, Cf. MOREIRA, Rafael, 1991, p. 219.

673 Casa de que foi 1º conde D. Francisco de Portugal, seu filho primogénito.

674 Para esclarecimento sobre todo o processo de refundação do convento por D. Afonso, a venda da igreja de Santa Catarina de Sena e a aquisição da capela-mor da Graça pelos Vimioso, e a data possível para a execução e colocação do túmulo Cf. BRANCO, Manuel, 1990, pp. 274-278. Neste muito interessante e completo estudo, o autor trás à luz um importante conjunto de dados esclarecendo questões relacionadas com o intrincado processo edificatório da igreja da Graça e o seu acervo, com os seus donatários e mecenas (entre os quais D. João III, seu padroeiro), com o ideário da ordem dos Agostinhos a que se destinava, e com os princípios estéticos e teológicos que guiaram ideólogos e artistas na sua execução. Ver também DIAS, Pedro, 1996, pp. 141-146; e também GRILO, Fernando, 2000, pp. 1043-1050.

de 1543⁶⁷⁵, mandado edificar por seus filhos⁶⁷⁶ na capela-mor da recentemente edificada igreja da Graça, idealizada para panteão daquela linhagem⁶⁷⁷.

Dado o avançado estado de degradação a que a incúria votou todo edifício, culminando na derrocada de várias das suas áreas, foi já no século XX e após a constituição do Museu de Évora, que esta magnífica peça de escultura – exemplar maior do mais original e requintado classicismo em Portugal – foi para ali deslocada e hoje devidamente preservada.

Análise Plástica e Iconográfica

Esta singular estrutura tumular cumpre uma organização que a aproxima à dos trípticos de registos sobrepostos. A obra encontra-se encastrada na parede que hoje a acolhe, a cerca de meio metro do solo, sendo em baixo suportada por um forte embasamento em cujos flancos se salientam duas mísulas ostensivamente escorçadas e projetantes, elas mesmas constituindo a *estruturação* e o suporte dos dois registos seguintes (fig. 232).

Ao centro do cenotáfio, naquele que podemos chamar *corpo central* (dado nesta estrutura encontramos um desdobramento em três sectores verticais diferenciados) aprofunda-se um nicho concheado ao qual se sobrepõe um regular entablamento formado por arquitrave de três bandas, friso decorado, e uma cornija a que se sobrepõe um frontão semicircular. Este conjunto – a calote do nicho coroada por entablamento e frontão – constitui o registo superior da estrutura, isoladamente elevando-se acima da cornija que remata no topo os registos inferiores. Importante marcação de horizontalidade no conjunto e, concomitantemente, polo dinamizador do pujante jogo volumétrico que anima toda a obra, esta cornija sublinha a curvatura reentrante do nicho, ao mesmo tempo que progride lateralmente, e aí,

675 BRANCO, Manuel, 1990, p. 277.

676 Ainda antes de ser nomeado bispo, D. Afonso de Portugal foi pai de D. Francisco de Portugal, o *Catão Português* (vedor da fazenda Real e herói das guerras em África); de D. Martinho de Portugal (o *erasmiano* Primaz das Índias e arcebispo do Funchal, “a quem tanto deve o humanismo português” [MOREIRA, Rafael, 1991, p. 319], e cujo nascimento “irregular” lhe vedou o barrete cardinalício); e de D. Brites de Portugal. Cf. BRANCO, Manuel, 1990, p. 273.

677 Sobre todas as questões em torno do protetorado de D. João III, a sua suposta pretensão de ali se fazer sepultar, a sua relação com os Agostinhos e, sobretudo, o complexo programa “mais ideológico que iconográfico” (p. 322) a que foi submetido o *antiquizante* programa arquitetónico, Cf. MOREIRA, Rafael, 1991, pp. 364-405.

projetante, harmónica e ritmadamente repercute o recorte ordenado pelas mísulas do embasamento. Formam-se, assim, os corpos laterais – constituídos apenas ao nível dos dois registos intermédios e ecoando a *ordo* estabelecida pelo embasamento – acentuadamente escoreçados e projetantes para além da restante estrutura do corpo central aprumado com o plano murário, deste modo produzindo-se uma notável articulação volumétrica em profundidades diferenciadas, aquém e além da superfície parietal. Nas faces frontais destas projeturas cavam-se dois nichos sobrepostos a cada lado, na sua justaposição cumprindo a mesma segmentação horizontal que, no nicho central, separa o retábulo do esquife e a respetiva tampa. Estes pequenos nichos (hoje vazios) são em arco de volta perfeita, de pés-direitos e arquivolta sem ornamentação, mas de calote minuciosamente concheada, e com o elegante ondeado dos sulcos frontalmente bem evidenciado no intradorso. Nos extremos da cornija, na face inferior das projeturas do friso, pequenas perfurações no alabastro dão-nos a indicação de que, a cada lado, existiria um colunelo ou balaústre unindo ambas as cornijas verticalmente⁶⁷⁸, pormenor eficaz que ativamente participaria na ampliação de toda a dinâmica volumétrica que anima toda obra (fig. 233).

Ao centro do nicho assenta o esquife com duas volutas adossadas lateralmente, extravasando os limites da ortogonalidade que lhes seriam *impostos* pelos pés-direitos do arco e, simultaneamente, concedendo-lhe uma configuração mais graciosa por alargamento da base. Na face frontal da urna destaca-se uma cartela com enrolamentos laterais – como um papiro aberto – ao centro do qual se cava uma pequena reentrância retangular; por cima, a arca é encerrada por uma tampa semicircular frontalmente lavrada de vieira, encontrando-se parcialmente coberta por um manto de luto caindo sobre a frente. Ainda sobre a tampa é possível ver-se o excerto fragmentado de um outro elemento hoje perdido⁶⁷⁹.

Para remate deste segundo registo foi elaborado um depurado e muito regular entablamento – composto por arquitrave de três bandas, o friso almofadado sem qualquer orna-

678 Esta solução compositiva pouco usual – apenas identificada num conjunto restrito de obras deste período em território nacional – pode ser vista no retábulo dos Condes de Sortelha, hoje na mesma sala deste museu; no retábulo da Pena, em Sintra; no portal da igreja da Madalena, em Olivença; ou no retábulo de São Pedro, na Sé Velha de Coimbra.

679 “O arranque de um pedestal”, BRANCO, Manuel, 1990, p. 279.

mento, e uma cornija de várias molduras – do qual se destacaria um chapéu prelatício em proeminente alto-relevo⁶⁸⁰, do qual é ainda hoje visível a incisão correspondente à copa e parte da aba, e dos respetivos cordões com seis borlas a cada lado, em composição ramificada pendente⁶⁸¹. Optámos por mostrar aqui uma composição de imagem digital na qual é possível perceber a integração deste elemento na composição original (figs. 234 a 236)⁶⁸².

No arco, a arquivolta parece seguir à risca o ideário de Alberti, verdadeiramente revelando-se “uma arquitrave encurvada”⁶⁸³ com três bandas bem evidenciadas. O elegante fecho da abóbada destaca-se projetante para o exterior, emulando o umbo da vieira que recobre interiormente a calote do nicho, parcialmente encobrindo o excerto de um outro elemento entretanto mutilado. Nas cantoneiras estão dois pequenos *tondi* com bustos masculinos em baixo-relevo, ambos terçados e voltados ao centro: à esquerda encontra-se representado um homem barbado figurando a idade madura; à direita representa-se a idade viril, com um busto de um jovem armado em guerra, trajando uma couraça, e a cabeça coberta por um elmo.

O entablamento sobrepuja diretamente o arco – num corpo que se vê desprovido de quaisquer elementos verticais de suporte – compondo-se de arquitrave de três bandas, friso decorado, e cornija antecedida por duas molduras, a última de óvalos. Ao centro do friso encontra-se um medalhão em baixo-relevo, com o busto masculino de “um homem barbudo e já entrado nos anos”⁶⁸⁴, togado ao modo clássico, inscrevendo-se numa coroa de louros, e esta ladeada por duas quimeras afrontadas com a cauda metamorfoseando-se em elegantes enrolamentos fitomórficos. No frontão semicircular, mais uma vez, parece o

680 Cujas incisões quebradas, correspondentes à copa, são ainda visíveis na cornija, e cuja aba mediria cerca de 90 cm de diâmetro (medida aferida pelo ponto médio de cada uma das duas borlas superiores).

681 Embora possa ser tentador pressupor a existência do escudo de armas de D. Afonso sob o chapéu prelatício, uma vez que a heráldica do bispo nunca se encontra representada nesta obra (GRILLO, Fernando, 2000, p. 1047), parece-nos, no entanto, improvável esta localização; não só por ser muito reduzido o espaço existente entre o chapéu e o topo da urna (cerca de 25 cm), mas também porque ficaria totalmente oculto pelo elemento mutilado que se erguia em plano anterior, ao centro, sobre a tampa da urna. Neste seguimento, importa ainda referir a hipótese colocada por DIAS, Pedro, 1996, p. 144; e BRANCO, Manuel, 1990, p. 279, da existência de um busto sobre a urna.

682 Com recurso a ferramentas digitais de imagem de síntese, numa cortesia do nosso colaborador João Pedro.

683 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro VII, Cap. XV, p. 496; ou, também, noutra citação: “dizei que o arco não é senão um lintel de forma curva”, Livro III, Cap. 6º, p. 244.

684 DIAS, Pedro, 1996, p. 144, que o autor propõe representar D. Afonso de Portugal.

artista reverberar os ensinamentos de Alberti, nele retomando o exato modelo da cornija que acima descrevemos⁶⁸⁵.

Em baixo, no amplo campo do embasamento delimitado lateralmente por duas mísulas decoradas por enrolamentos de folhas de acanto, inscreve-se a epígrafe em memória do bispo:

AQVI IAZ O REVERENDISSIMO E MVITO ILVSTRE SENHOR DOM
AFONSO DE PORTVGALL FILHO DO MARQVES DE VALENCIA
NETO DEL REI DOM Y DE BOA MEMORIA E HERDEIRO DA CASA
DE BRAGANCA FOI BPO DESTA CIDADE POR QVE ALLEM DE SVA
DEVACAM QVIS EL REY DOM Y O Z QVE FOSSE CLERIGO FALECEO
AOS XXIII DIAS DE ABRIL ERA DE 1520.

Como remate inferior do embasamento está uma moldura em *caveto*, harmonizando a adequação da estrutura projetante ao plano da parede a que se encontrava adossada, dela se destacando três querubins em alto-relevo. As muito delicadas e naturais feições dos rostos dos *meninos*, o ondeado dos cabelos, e a alinhada sobreposição das penas das asas, evidenciam uma inequívoca mestria do cinzelado. A notável qualidade escultórica destes elementos deixa-nos adivinhar o caráter da restante estatuária entretanto desaparecida, em nosso entender seis esculturas de vulto: quatro pertencentes aos pequenos nichos; e mais duas sobre as projeturas, ladeando o último registo do corpo central, na prumada das outras figuras (sendo ainda possível verem-se as perfurações no topo da cornija para a sua fixação à estrutura) (fig. 237).

Não existe nesta peça qualquer tipo de tentativa de ilusionismo perspético – ao contrário do que sucede no retábulo da Pena, na edícula da *Epifania*, coroando a obra (fig. 238); ou do retábulo dos condes de Sortelha, nesta mesma sala deste museu (Vol. III, p. 269); ou do pequeno retábulo da *Virgem com o Menino*, pertencente à coleção do MNAA (Vol. III, p. 633) – mas tão somente o esborçamento de alguns dos seus elementos estruturais, com

685 ALBERTI, Leon, Battista, Ed. 2011, pp. 463-464 – “Se nesse lugar deve ser colocado um frontão na obra, todas as cornijas devem ser retomadas no próprio frontão”.

o propósito de conferir acrescida monumentalidade à obra. Se nos exemplos apontados há uma propositada sugestão de profundidade por adequação da estrutura arquitetónica (e mesmo de alguns dos elementos figurativos) a um ponto de fuga central de um *mais ou menos* apurado sistema perspetivo de representação *pictórica*, a presente obra vê-se absolutamente desprovida de tal artifício, tendo apenas sido ampliados e escorçados os seus extremos laterais, segundo um processo verdadeiramente singular, diferenciado e inovador, rompendo a conformidade à norma, e concedendo à obra acrescida amplitude visual, numa subtil combinação de magnitude e leveza.

Extravasando os cânones da tratadística e sem qualquer paralelo em território nacional ou mesmo peninsular⁶⁸⁶, esta obra encontra afinidades com dois túmulos venezianos, os dos *doge* Pietro Mocenigo (c. 1476-84) (fig. 239) e Giovanni Mocenigo (c. 1500-10) (fig. 240), ambos na basílica de San Zenipolo; o primeiro atribuído ao cinzel de Pietro Lombardo e o segundo ao de seu filho, Tullio Lombardo⁶⁸⁷. Referimo-nos às soluções compositivas, em ambos, da extensão vertical do corpo central acima dos laterais; e ao coroamento por um frontão semicircular. Com o mais antigo, são afins as sobreposições dos nichos nos corpos laterais; assim como o respetivo concheado em pronunciado ondado sobressaindo do intradorso da arquivolta; e a proximidade do formato da urna com uma tampa igualmente semicircular. Com o de data mais recente partilha, sobretudo, a tendência classicista de depuração decorativa, evidenciando e deixando brilhar a pureza das linhas arquitetónicas; mas, também, a grande elevação do friso e as projeturas do entablamento. Sendo o cenotáfio de D. Afonso de Portugal comumente atribuído ao trabalho de Nicolau Chanterene, e desconhecendo-se qualquer viagem sua a Itália⁶⁸⁸, só futuras investigações poderão trazer a lume provas documentais que possam estabelecer com estas obras possíveis pontos de contacto.

686 Por cotejo do extenso inventário e análise à quase totalidade das grandes obras sepulcrais espanholas efetuado ao longo de cerca de 400 páginas por Maria José Redondo CANTERA, não encontramos qualquer estrutura com que pudessem ser afirmadas proximidade compositivas. Cf. CANTERA, Maria José Redondo, 1987.

687 HUMFREY, Peter, 1993.

688 Embora tal hipótese tenha já sido avançada por Pedro Dias. Cf. DIAS, Pedro, 1986, pp. 169-172.

Análise Geométrica

Considerando as medidas da obra, com A. $415 \times$ L. 275 cm aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.509$. Por aproximação por defeito, consideramos tratar-se de um Retângulo Sesquiáltero⁶⁸⁹ (também denominado Retângulo Diapente), cujo módulo é $m = 3/2 = 1.5$.

Embora exista grande proximidade, em *módulo*, entre os dois *marcos*, a mesma traduz-se numa superação em altura, em que o *Retângulo Sesquiáltero* excede o *marco* em que se inscreve a obra em cerca de 25 cm, pelo que nos pareceu objetivo rejeitar a sua utilização. De facto, aliado a este *desajuste* (mesmo que sobre a primeira cesura horizontal do traçado tivéssemos encontrado concordante a cornija pela qual se vê segmentada a tampa da urna e os nichos sobrepostos dos *corpos laterais*; ou ainda, a chave do arco do nicho central, alinhado com a segunda cesura), considerámos, também, que a inadequação da cornija superior a qualquer das cesuras do traçado, e a inexistência de linhas do traçado demarcando o corpo central, desde logo justificariam a sua não utilização (fig. 241).

Prosseguimos, pois, com a aplicação de *todos* os métodos de divisão interna cumprindo a metodologia enunciada, embora a aplicação dos restantes traçados nos revelasse resultados igualmente insatisfatórios... Perante uma obra de tais características plásticas e compositivas – de enorme aproximação ao purismo classicista, bem patente nas depuradas linhas arquitetónicas e no conhecimento das prescrições tratadísticas – tornou-se premente reformular todo o processo, de modo a podermos conhecer a sua génese geométrica.

Embora na grande maioria das obras que estudámos raramente tenhamos encontrado o emprego objetivo de *marcos específicos* e dos respetivos traçados geométricos internos para organização prévia de uma dada composição⁶⁹⁰, na ausência de qualquer resultado até ao momento satisfatório e tornando-se necessário reformular inteiramente a nossa análise, ainda que o *Retângulo Sesquiáltero* não se adequasse com exatidão ao *marco*

689 “A sesquiáltera foi assim designada porque, neste caso, a corda maior em comprimento contém a totalidade da menor mais metade”, ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro IX, Cap. V, p. 599.

690 Salvaguardando as exceções que em lugar apropriado referimos, verificámos que a grande maioria das obras se adequa às áreas disponíveis dos vãos e dos panos de parede para os quais vieram a ser concebidos.

em que se inscreve a obra, optámos por reconsiderar a sua utilização e aplicar o integral traçado dele decorrente.

Tal como inicialmente referimos, considerando os limites laterais do *marco* em que se inscreve a obra, o *Retângulo Sesquiáltero* supera-o em cerca de 25 cm na vertical. Alinhando este *Retângulo* pela base do *marco* relativo à obra, é na área acima do frontão que se faz sentir essa *lacuna*, sem que, aparentemente, haja evidências de aí existir um qualquer elemento compositivo⁶⁹¹. Ainda assim, depois de gizado o decorrente traçado interno, acabou por se revelar um grande número de concordâncias que passamos a identificar (fig. 242):

Começando pelas linhas horizontais, a partir do topo, começamos por referir a projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo horizontal superior *ABHG* resultante da cesura fornecida “pelo comprimento da corda menor”, com a qual concorda a cornija do frontão⁶⁹². Pouco mais abaixo, a projeção horizontal dos cruzamentos das mesmas diagonais do retângulo horizontal superior *ABHG*, com as diagonais do quadrado *ABIJ*⁶⁹³, fornece-nos a altura média do friso do entablamento; e logo abaixo, a projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais do *marco* com as diagonais do mesmo quadrado *ABIJ*, linha com a qual concorda a segmentação entre a arquitrave e o friso do entablamento.

Abaixo da já referida concordância da chave do arco sobre o cruzamento da mediana vertical do com a cesura horizontal superior *HG*, assinalamos o alinhamento do topo da cornija que remata o registo central, com a projeção horizontal resultante do cruzamento das diagonais do quadrado *ABIJ* com as diagonais do retângulo horizontal intermédio *GHIJ*. Sobre o centro geométrico do *marco* concordaria a aba do chapéu cardinalício, e parte do elemento perdido que se encontrava sobre a tampa da urna; cruzamento cuja projeção horizontal marca a segmentação entre a arquitrave e o friso daquele entablamento⁶⁹⁴.

691 Embora nos tenha sido autorizado efetuar uma completa observação da obra – tornando possível observar e fotografar a face superior da cornija, a uma altura superior a 3m – dada a mais elevada cota a que se encontra o frontão, e com os meios então disponíveis, tornou-se impraticável a sua observação.

692 Coincidente com a projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais dos dois quadrados resultantes da divisão do mesmo retângulo horizontal *ABHG*.

693 Podendo igualmente referir-se as diagonais *EJ* e *EI* cruzando sobre os mesmos pontos.

694 Importa referir que esta projeção horizontal resulta igualmente dos importantes cruzamentos de diagonais dos retângulos verticais *AEFD* e *EBCF*, sobre o qual cruzam também as diagonais dos quadrados *ABIJ* e *GHCD*.

Abaixo da cesura *IJ* – com a qual já assinalámos o alinhamento da segmentação entre os nichos laterais e a separação da tampa sobre a urna – encontramos a menos importante marcação horizontal da urna, concordante com a projeção horizontal resultante dos cruzamentos das diagonais do retângulo *JICD*, com as diagonais do *marco*⁶⁹⁵. Seguidamente assinalamos a concordância da cornija que opera a segmentação entre o embasamento e o primeiro registo, sobre a projeção horizontal resultante do cruzamento das diagonais do retângulo horizontal inferior *JICD*⁶⁹⁶; e, logo mais abaixo, os enrolamentos das mísulas, concordantes com a projeção horizontal resultante dos cruzamentos das diagonais do retângulo *JICD* com as diagonais *AF* e *BF*.

No conjunto de linhas verticais começamos por assinalar as projeções verticais decorrentes dos importantes cruzamentos de diagonais dos retângulos verticais *AEFD* e *EBCF*, exatamente os mesmos sobre os quais cruzam, também, as diagonais dos quadrados *ABIJ* e *GHCD*, segundo as quais se encontra marcado o corpo central. Seguidamente, em direção ao eixo central, assinalamos as projeções verticais resultantes dos cruzamentos das diagonais do quadrado inferior *GHCD*, com as diagonais do retângulo horizontal inferior *JICD*, com as quais concorda a largura da urna. Ainda na mesma direção do eixo central, vemos os enrolamentos laterais do *papiro* na face frontal da urna, alinhados pelas projeções verticais resultantes dos cruzamentos das diagonais do quadrado inferior *GHCD*, com as diagonais dos dois retângulos verticais *AEFD* e *EBCF*.

Na direção dos flancos, referimos a aresta do ângulo a partir da qual se salientam projetantes as mísulas do embasamento (na mesma prumada dos extremos laterais do frontão), concordando, a cada lado, com as projeções verticais resultantes de quatro cruzamentos colineares: dois encontram-se mais próximos da mediana horizontal do traçado (a cima e abaixo), resultantes dos cruzamentos das diagonais do retângulo intermédio *GHIJ*, com as diagonais dos retângulos verticais *AEFD* e *EBCF*; e os outros dois, mais próximos dos extremos superior e inferior, resultantes das diagonais do *marco* da obra com as quatro diagonais dos quadrados menores *GE*, *EH*, *IF* e *FJ*. Por fim, já próximos dos flancos,

695 Coincidente com a projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais do quadrado *GHCD* com as diagonais *GF* e *HF*.

696 Tal como no cruzamento homólogo, também coincidente com a projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais dos dois quadrados resultantes da divisão do retângulo horizontal *JICD*.

assinalamos os cruzamentos das diagonais dos retângulos verticais sobrepostos, *JE* com *GF*; e *EI* com *HF*.

Sucedem que o *Retângulo Sesquiáltero* (também *Diapente*) é o primeiro dos cinco *marcos* a que Alberti faz referência específica no seu tratado⁶⁹⁷, uma vez que neles reconhece notáveis características geométricas, e numéricas, que traduzem visualmente as *consonâncias musicais*⁶⁹⁸. De facto, considerando sobre este mesmo retângulo a relação musical 4/6 segundo a qual os lados do retângulo são divididos proporcionalmente e, no presente caso, concedendo maior relevância às medianas dos lados e às divisões internas decorrentes da cesura 4⁶⁹⁹ (que na fig. 243 assinalámos a verde e a rosa, respetivamente), vemos corroborado o número de concordâncias entre a organização compositiva e o traçado delineado. De modo a facilitar a leitura da imagem, atenuámos a intensidade cromática e a opacidade do traçado prévio simplificado (a vermelho), identificando a azul mais escuro as linhas resultantes do traçado das *consonâncias musicais*, e destacando a amarelo as linhas comuns a ambos.

Vemos, assim, surgir um grande número de concordâncias entre a obra que analisávamos e o traçado interno deste *Retângulo*, mesmo que no topo lhe encontremos o referido hiato compositivo.

697 Vide nota 688.

698 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro IX, Cap. V, pp. 598-599. “Os números pelos quais se faz com que a concinidade das vozes se torne agradabilíssima aos ouvidos, são os mesmos que fazem com que os olhos e o espírito se encham de um prazer maravilhoso. As várias diferenças destes sons produzem as várias harmonias que os Antigos, tendo em conta a comparação entre as cordas consoantes, reuniram num conjunto de números fixos. (...) Os arquitetos usam todos estes números de forma extremamente adequada”.

Também GAURICUS, Pomponius, 1989, p. 121, no seu tratado *De Sculptura*, de 1504, relativamente à harmonia das proporções do corpo humano nos refere “*Un cuerpo tan bien proporcionado, ¿no podríamos decir que es la armonia más perfecta? ¿Qué geómetra, qué músico debio ser el que dio esta forma al hombre! ¿Y qué grande persona será quien esté dispuesto a imitar este modelo?*”.

DAVINCI, Leonardo, 1999, p. 103, diz-nos que a “música é irmã da pintura”, deixando antever as relações proporcionais que sabia existir entre ambas.

Sobre esta questão ver ainda WITTKOWER, Rudolph, 2002.

Relativamente à harmonia e ordem universal mediante a relação numérica CF. *Timeu*, de PLATÃO, 2003, 35a-36b, pp. 73 e 74 da referida edição.

699 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 967.

Figuras Geométricas

Do conjunto de figuras geométricas encontradas, referimos dois grupos que apresentaremos separadamente para maior facilidade de identificação:

Em primeiro lugar fazemos referência às circunferências (fig. 244), começando por assinalar o conjunto de três, concêntricas, correspondentes às mais evidentes marcações da arquivolta do arco; seguidamente, referimos a grande circunferência da qual faz parte o segmento correspondente ao frontão semicircular, mas que com as anteriores não partilha o centro; referimos, depois, a circunferência correspondente à tampa da urna (cujo diâmetro vertical coincide com a altura total da arca, e o horizontal, com a largura estabelecida pela cornija que remata o topo do recetáculo da urna); prosseguimos com os pares de circunferências concêntricas correspondentes às arquivoltas dos quatro nichos; outras duas correspondentes a cada um dos *tondi* nas cantoneiras; uma terceira referente ao medalhão ao centro do friso; e por fim, a última, correspondendo ao *anel* circular no tímpano do frontão.

Mais interessante é o conjunto dos retângulos, no qual encontrámos um muito alargado número de *Retângulos* aos quais era dada preferência de utilização por alguns artistas deste período, tornando-se por isso importante referir o processo segundo o qual os identificámos (fig. 245):

Tomando a largura total do corpo central, à altura do excerto correspondente ao último registo, e por aresta superior o extremo inferior da arquitrave assente sobre a arquivolta do arco, prolonga-se para baixo um Retângulo de Ouro (Φ) cujo lado inferior assenta na cornija sobre o embasamento. Evidenciamos o seu processo construtivo, para o qual, tomando por base um quadrado (a vermelho na imagem)⁷⁰⁰, ao rebatermos para a vertical o segmento que une o ponto médio do lado vertical com o vértice superior oposto, obteremos a altura total do referido Retângulo (assinalado a amarelo na imagem). Procedendo de modo idêntico mas no sentido inverso, obtemos a partir do mesmo quadrado um segundo Retângulo de Ouro (Φ), *grosso modo* alinhando com o extremo inferior do embasamento (também a amarelo na mesma imagem).

700 Cujas arestas superior e inferior repousam sobre a mediana horizontal do *marco* encontrado.

Tomando o mesmo quadrado como base construtiva, optámos por traçar igualmente um Retângulo $\sqrt{2}$ no sentido ascendente (a laranja na mesma imagem), por rebatimento da sua diagonal para a vertical e, assim, obtendo o novo retângulo cuja altura é também $\sqrt{2}$. Muito embora não encontremos hoje qualquer *repercussão* deste Retângulo nesta organização compositiva, toda a sequente proporcionalidade que a partir dele é gerada⁷⁰¹ nos faz supor que o elemento existente sobre a urna pudesse terminar à altura fornecida pela posição da sua aresta superior (com a qual concorda, aliás, o início do ondedo do umbo da vieira concebido como chave do arco, ou o indiscernível fragmento quebrado no interior da concha do nicho). Importa referir que embora fosse tentador ver na largura dos corpos laterais uma idêntica proporção de $\sqrt{2}$, o Retângulo que nesse sentido desenhámos comprova não se verificar essa condição, vendo-se os extremos das cornijas afastados da linha assinalando essa proporção.

Partindo do anterior Retângulo $\sqrt{2}$, por rebatimento da sua diagonal obtemos um Retângulo $\sqrt{3}$ (a verde na imagem), ao qual corresponde a transição entre a arquitrave e o friso. A partir deste, segundo o mesmo processo de rebatimento da diagonal, obteremos um Retângulo $\sqrt{4}$, com o qual alinha o topo da cornija do frontão⁷⁰².

Quatro Retângulos *maiores* baseados no mesmo quadrado – Φ , $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$ e $\sqrt{4}$ – *prolongam-se* em proporção sequencial, delimitando importantes *momentos* compositivos. Progredindo da forma primordial do Quadrado, o sequencial rebatimento das diagonais dos retângulos resultantes, conduziu à indicação *de proporcionalidade* para individualização e localização de vários elementos tectónicos e compositivos.

Por fim, referimos quatro outros Retângulos de Ouro (Φ) conformando os quatro nichos laterais, com a aresta horizontal superior do quadrado correspondendo ao extremo inferior das impostas dos arcos.

701 Segundo um método que se poderia afirmar *empírico*, facilmente empregue por *práticos* e *artífices* aos quais a erudição matemático-geométrica fugiria, e aplicado quer por recurso a *régua e compasso*, ou por aplicação de cordas marcadas com nós. Por este processo, tendo por base um quadrado, empregando o processo construtivo de rebatimento da diagonal a partir de um dos seus vértices, é gerado um retângulo $\sqrt{2}$; pelo rebatimento da diagonal deste último, é gerado um retângulo $\sqrt{3}$; a partir deste, um retângulo $\sqrt{4}$; e assim sucessivamente.

702 Embora tivéssemos prosseguido com o delineamento da proporção $\sqrt{5}$, a aresta superior do retângulo encontrado não concordava com a altura do frontão, motivo pelo que não o incluímos na imagem.

Estratégias de Significação

Atendendo aos 415 cm de dimensão vertical da obra, e que a sanca da capela-mor – para a qual se projetou o cenotáfio – corre, aproximadamente, a uma cota de cerca de 5 metros⁷⁰³, sem que o cenotáfio a devesse ultrapassar (tal como sucede com as janelas), consideramos que a distância a que originalmente se encontraria do solo não diferiria muito da que lhe veio a ser atribuída no museu. Originalmente concebida para um local que não beneficiaria a sua integral e devida apreciação – fotograficamente documentado por Manuel Branco na parede ao Evangelho mostrando “o «negativo» do túmulo do bispo e, mesmo, o buraco por onde foi depositada a pequena urna”⁷⁰⁴ – a sua global simetria axial (segundo o eixo vertical da composição) torna evidente a *ideação* da obra atendendo a um ponto de vista central correndo num plano perpendicular àquela superfície parietal – tal como hoje o vemos quando entramos na sala do museu. Elevada e afastada do solo, a obra parece pairar, isenta de gravidade, solidamente apoiada no denso e pesado embasamento, base segura e estável de sustentação que se vê alada por uma diáfana, subtil, tríade de anjos.

Porém, encontrando-se a obra desenquadrada do lugar original para o qual foi projetada, coartada de toda a sua envolvente, necessariamente se perde parte da leitura que dela se faria.

Nas suas formas, linhas e direções essenciais, tornam-se mais evidentes dois retângulos de diferentes dimensões: um maior e de forma aproximadamente quadrangular, ao qual se sobrepõe um outro, com cerca de metade da área do anterior, mais acentuadamente retangular e vertical. No topo, vê-se este último encimado por uma terceira forma que, igualmente simplificada, podemos dizer triangular (figs. 246a).

Dada a complexidade da estrutura, e atendendo à segmentação horizontal fortemente marcada pelas cornijas, o retângulo maior tenderá a ser subdividido em três

703 Tendo em conta o friso que cobre a parede fundeira da capela-mor (elevando-se do solo até cerca de 2 metros de altura); e logo sobre este, as janelas perspectivadas (com uma altura de cerca de 3 metros, no topo pouco distanciando da referida sanca). Mesmo que esta sanca possa ser uma solução recente, *adaptada* por ocasião da recuperação da década de 60 do século passado, mantendo-se alinhada com as impostas do arco triunfal da capela-mor, certamente não se distancia da solução original de Miguel Arruda.

704 BRANCO, Manuel, 1990, p. 278, documentação que escapou a Rafael Moreira quando sugere a localização original em “lugar central no topo da capela-mor, por cima do altar” MOREIRA, Rafael, 1991, p. 320, localização na qual tomariam o lugar de um retábulo onde se encontrariam as centrais figuras de devoção (com alguma segurança os oragos da ordem de Santo Agostinho e da invocação do próprio templo – Nossa Senhora da Graça).

menores: na área inferior, vemos demarcar-se um longo e mais pesado retângulo horizontal, correspondendo ao embasamento; e por cima, um outro de maior dimensão vertical – mas que podemos dizer horizontalmente subdividido pela concatenação de dois registos – sendo ele mesmo afetado por um retraimento horizontal, por contração dos flancos exteriores dos nichos (que o liberta dos prolongamentos escorçados das cornijas), arestas que originalmente se veriam mais fortemente marcadas pelos colunelos que aí existiam (fig. 246b).

Atendendo às linhas de estruturação verticais, intersetando algumas das mais evidentes linhas horizontais, somos conduzidos a uma miscigenação e transmutação destas formas, e à emergência de novas áreas diferenciadas sobre estes últimos retângulos. Assim, por extensão, para baixo, do *quadrado* superior ao longo dos pés-direitos do arco, impõem-se o retângulo vertical que delimita todo o *corpo central*, sendo que desta interseção eclodem dois retângulos laterais, menores mas de verticalidade igualmente acentuada, correspondendo aos pares de nichos sobrepostos (fig. 246c). Torna-se, assim, evidente a preponderante verticalidade da obra, subtil e harmoniosamente dinamizando o equilíbrio da malha ortogonal, só aparentemente dominada por uma marcante e escalonada horizontalidade sucessivamente incutida pelo embasamento e as cornijas.

A configuração dos nichos, formados por um retângulo vertical sobrepujado por um círculo, logo sugere dinamismo e movimento, com o arco de circunferência constituindo-se vigoroso vetor dirigido ao alto⁷⁰⁵, no seu movimento alongando consigo a forma retangular já verticalizada. Fulcral e de grandeza maior é, por isso, este denso vetor constituído pelo corpo central, sugerindo deslocação para cima, por drástico impulso fornecido pela ascendente e cadenciada sucessão dos arcos de circunferência prefigurados no frontão, na arquivolta do arco, e na tampa da urna. Este movimento vê-se ainda lateralmente corroborado e auxiliado pelos pequenos nichos sobrepostos, eles mesmos cumprindo uma idêntica configuração.

O nicho central desempenha, então, acção preponderante na global dinâmica compositiva, com toda a área superior do arco abrindo o espaço e conduzindo a *natural e esperada*

705 ARNHEIM, Rudolf, 1988, pp. 251-252, “Os arcos e as empenas [dos frontões] também apontam para cima. (...) Um arco pode ser descrito como uma concessão da centricidade a um vetor que, nos arcos verticais, coincide com o eixo da gravidade”.

ascensão da arca (*grosso modo* ecoando a forma do nicho) em cuja base, mais larga, as volutas enroladas e os rolos de papiro sugerem já a sua elevação.

No topo, o frontão semicircular simultaneamente atrai a si, e projeta para o alto, o subjacente conjunto, com a sua implícita ampla abertura abarcando toda a cornija (e mesmo as imagens que, sobre esta, na prumada dos nichos, se encontrariam [fig. 244]). Desde logo atuando como *atractor* de todo o corpo central – puxando-o a si, elevando-o e destacando-o acima da restante estrutura – imprime ao todo idêntica robustez ascensional.

Localizado ligeiramente acima do centro geométrico da composição, o elemento que originalmente se encontrava sobre a urna beneficiava de um elevado destaque compositivo (fig. 247)⁷⁰⁶. Ocupando uma posição em grande proximidade compositiva com o centro *passivo* (ainda que este se encontrasse *assinalado* pela presença do chapéu cardinalício que aí se projetaria veemente – embora algo diluído na cornija prevalente, em plano recuado e muito encoberto), este mais destacado elemento tornar-se-ia, por isso, um poderoso foco *cêntrico*, captando acrescida atenção do observador⁷⁰⁷. Aureolado pela arquivolta do arco que atrás de si *irradia*, ver-se-ia, então, empoderado de plena centricidade, beneficiando da acrescida ênfase e da “tão forte” posição primacial que esta tem o poder de conferir⁷⁰⁸. Imbuído da geral direção do vetor que anima todo o corpo central, orientado pelos sulcos da vieira que igualmente o dirigem para cima, este elemento tenderia a parecer libertar-se do *jugo terreno*, num movimento de ascensão, superando a linha intermédia no *limiar* de separação entre o *mundo material* (ainda habitado pela urna) e o mais elevado e almejado *espaço celestial*.

706 Sem pretender estabelecer qualquer comparação entre a escultura de Chanterene e a de Bernini, ou entre D. Afonso de Portugal e o papa Inocêncio X, foi a escala real deste busto (que igualmente empregamos) e o ponto de vista da tomada fotográfica que propiciaram a sua utilização na nossa composição, partindo da já referida hipótese da existência de um busto neste local. Cf. nota 681.

707 ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 21.

708 Refere-nos Arnheim que com o emolduramento circular “a ênfase no meio é tão forte que, através da mera posição, pode atribuir primazia a uma área ou objeto”. Cf. ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 109.

3.3.10 – O TÚMULO DE D. JORGE DE MELO, E O PORTAL DA IGREJA DO MOSTEIRO DE SÃO BERNARDO EM PORTALEGRE

Contextualização

Situado na orla norte da cidade de Portalegre, no sopé da Serra de São Mamede e no lugar então denominado *Fontedeira*, o convento de São Bernardo deverá ter começado a ser edificado em 1518 por ordenação do controverso bispo da Guarda, D. Jorge de Melo⁷⁰⁹.

Natural de Évora e, provavelmente, nascido durante a década de 1470, D. Jorge era filho do alcaide-mor de Serpa, D. Garcia de Melo, e de D. Filipa Pereira da Silva⁷¹⁰. Secundogénito e, por isso, como era comum, induzido à vida eclesiástica, iniciou os seus estudos em Paris, tendo depois prosseguido para Roma, cidade onde foi acolhido pelo Cardeal de Alpedrinha, D. Jorge da Costa, então aí refugiado, e de quem se tornou próximo e beneficiou de proteção. Batizado Simão de Melo, posteriormente adotou o antropónimo do seu preceptor, tendo sido sucessivamente ordenado bispo de Frescatti, abade de Pombeiro, e mais tarde, em 1505, comendatário de Alcobaça – cargo depois confirmado por Júlio II.

Regressado a Portugal, D. Jorge foi valido de D. Manuel e seu esmoler-mor; logo depois prosseguindo para Alcobaça para um muito breve noviciado, em 1508; e, quase de imediato, tornado abade regular – o último dos *perpétuos* antes da instituição dos *trienais* pela Congregação Autónoma Portuguesa (de 1567)⁷¹¹. Durante os catorze anos seguintes governou aquela poderosa abadia – “o lugar mais rendoso depois do Priorado do Crato”⁷¹² – daí retirando avultado proveito e fortuna pessoal, e deixando para a história as memórias de uma vida pouco dignificante, pautada por vincados traços de impudência⁷¹³.

709 Para uma pesquisa mais detalhada sobre o mosteiro e o prelado, cf. BUCHO, Domingos Almeida, 1994, completa monografia que o autor dedica ao estudo arquitetónico da edificação e à sua valorização e recuperação patrimonial; e também, GASPAR, Diogo, 1991, numa mais completa leitura do programa iconográfico do túmulo; e ainda PESTANA, Manuel Inácio, 1994, com uma ampla contextualização histórica da figura de D. Jorge.

710 CASTRO, José Osório da Gama e, 1902, p. 434.

711 COCHERIL, Dom Maur, 1986, p. 399; e AA. VV. [s.d.], p. 813.

712 SOTTO MAIOR, Diogo Pereira, 1984, p. 110.

713 BUCHO, Domingos Almeida, Op. Cit., p. 25, a partir de BOAVENTURA, Fr. Fortunato de, 1827, cap. IV.

No início de janeiro de 1519, dirigiu-se a Alcobaça a rainha D. Maria, a segunda mulher de D. Manuel, reivindicando para seu filho, D. Afonso, a administração daquela abadia. Obrigado a deixar o proveitoso cargo, em troca foi-lhe concedido o bispado da Guarda, diocese aonde nunca foi e da qual, até ao final da vida, se manteve resignatário. Acintosamente evitando aquela diocese, após uma passagem pelo mosteiro de São Bernardo, em Abrantes, veio a estabelecer-se definitivamente em Portalegre em meados de 1526, aí permanecendo até à sua morte, a 5 de agosto de 1548 – cidade onde “gozou a doce vida familiar, na companhia da sua concubina D. Helena (...) e de seus filhos, D. Joana, D. António e D. Bernardo”⁷¹⁴. Tivesse sido pela sua manifesta vida dissoluta, ou por toda a resistência à colocação no bispado da Guarda, foi-lhe instaurado um “processo disciplinar na Cúria Romana acusando-o de «abuso e contumácia»”⁷¹⁵, e o qual culminaria na sua excomunhão; na proibição da sua entrada em igrejas; na elevada coima de 25.00 ducados; de outros 5.000 destinados à *fábrica* da catedral da Guarda; e, por fim, foi ainda promulgado o decreto de serem multados todos os castelos, cidades, vilas ou lugares que o albergassem ou mesmo lhe autorizassem simples passagem.

Neste *autoproclamado* exílio em Portalegre, as imensas benemerências acumuladas por via do cargo ocupado em Alcobaça⁷¹⁶ e a imensa fortuna por essa via adquirida – e à qual se juntou a de D. Helena Mesquita⁷¹⁷ – proporcionou a D. Jorge de Melo a construção do Convento de São Bernardo em honra de *Santa Maria, Rainha do Céu e da Terra* – como era de disposição canónica da Ordem de Cister – cuja intenção maior seria a de acolher jovens fidalgas sem dote, tal como deixa explicitamente referido no epitáfio do seu túmulo. Concluídas as estruturas essenciais do convento em 1533, logo no mesmo ano D. Jorge o filia diretamente na abadia de Claraval e, deste modo, sem intermediários, impede quaisquer interferências de Alcobaça ou mesmo da Santa Sé⁷¹⁸.

714 Ibidem, p. 26, a partir de GUSMÃO, Francisco António Rodrigues de, 1858, p. 148 e ss; PESTANA, Manuel Inácio, 1994; e SOTTO MAIOR, Diogo Pereira, 1984, p. 115.

715 PESTANA, Manuel Inácio, 1994, p. 98.

716 Ibidem.

717 BUCHO, Domingos Almeida, Op. Cit., p. 199.

718 Ibidem, p. 103 e ss.

Numa clara afirmação do seu poder pessoal, como verdadeiro príncipe ou *moderno* mecenas do seu tempo, constrói o seu *domínio* dotando-o de um notável conjunto arquitetónico que, como era apanágio, ostensivamente marcou com o seu escudo de armas. Entre muitas outras obras de valor, de claro *gosto* renascentista e refletindo influências de uma cultura *ao antigo* por si vivida e captada em território transalpino, encomenda duas das mais notáveis peças escultóricas existentes em território nacional: o magnífico portal da igreja, cuja data de 1538, no frontão, com alguma exatidão nos fornece o ano da sua conclusão; e no interior, ao Evangelho da nave dos fiéis, o grandioso túmulo⁷¹⁹ mandado executar por sua disposição logo no ano de 1540, ou seja, cerca de oito anos antes da sua morte⁷²⁰.

O portal da igreja

Análise Plástica e Iconográfica

Esculpido em mármore de Estremoz e sem sinais de policromia, o portal consiste num arco de volta perfeita reentrante, lateralmente estruturado por pilastras sobrepujadas por entablamento, e coroado com frontão quebrado em quartela (fig. 248).

As pilastras dóricas dos flancos, fornecendo suporte a toda a estrutura, são almofadadas e sem decoração, assentes sobre pedestais. Frente a cada pilastra destaca-se um balaústre com o fuste inferior estriado – sensivelmente a dois terços (o terço inferior com caneluras mais finas) – e o fuste superior decorado com acantos e pendurados de festões. Os capitéis, fantasiados, aproximam-se dos coríntios, com os enrolamentos das folhas de acanto irreverentemente revirados em sentido inverso.

Os pedestais sob os pés-direitos do arco são em ressalto, destacando-se frontalmente das pilastras, desta forma promovendo e coadjuvando o avanço dos balaústres.

719 Já apelidado “monumental” por Reynaldo dos Santos (SANTOS, Reynaldo, 1950, p. 32), foi recentemente referido como “o maior e um dos mais belos túmulos da renascença portuguesa” BUCHO, Domingos Almeida, Op. Cit., p. 29.

720 GASPAR, Diogo, Op. Cit., supõem uma posterior datação para a sua execução – embora não a situe – propondo que a presente organização “é assinada por mais do que um mestre” e decorre de um reaproveitamento de um antigo retábulo da mesma igreja “dedicado ao culto da Conceção da Virgem”.

Almofadados e decorados com grutescos, o pedestal à esquerda exibe um elmo alado sobrepujado por uma figura antropomórfica segurando, suspensos, pendurados de festões e cartelas. O relevo decorativo do pedestal da direita é de talhe mais *rude*, descrevendo uma quimera sobrepujando uma cartela com um mascarão (figs. 249a e 249b).

O entablamento apresenta a canónica organização prescrita pela tratadística, encontrando-se constituído por arquitrave de três bandas, friso decorado, e cornija de várias molduras (a primeira, de óvulos e de dardos). Acompanhando os elementos verticais de suporte, no entablamento são igualmente promovidas as necessárias projeturas, conferindo ao conjunto um harmonioso e interessante jogo volumétrico de luz e sombra. A decoração do friso é composta por uma sucessão de enrolamentos fito e zoomórficos, com duas figuras masculinas desnudas eclodindo de cornucópias, ao centro segurando um escudo com um monograma com a letra M coroada (figs. 250a, 250b e 250c).

O arco de volta perfeita é escorçado e reentrante, com a primeira arquivolta (exterior) almofadada e decorada com uma teoria de dez querubins em alto-relevo – dois a cada aduela, todos afrontados, excetuando-se os da chave, na qual o par se vê adossado a ambos os lados de uma pequena mísula. Assenta a arquivolta sobre impostas, com os pés-direitos exibindo os mesmos perfis e acompanhando-a no escorço, encontrando-se decorados com elegantes pendurados de festões e motivos zoomórficos: ao lado esquerdo destacam-se pendurados intercalando festões, um par de aves fantásticas afrontadas, e uma série de panóplias – uma aljava cruzada sobre um arco, uma couraça, e uma arca; e ao lado direito, os mesmos festões alternando, também de cima para baixo, um elmo, a cabeça de um bode, e um escudo elíptico com um mascarão (figs. 251a e 251b). Nos pedestais, igualmente escorçados e almofadados, relevam-se bacias simulando fontes, sobre as quais se erguem finos balaústres ao longo dos quais, sobrepostos, se dispõem sucessivos enrolamentos fito e zoomórficos em simétricas composições, ambos terminando, no topo, numa taça repleta de frutos.

A arquivolta interior não é escorçada nem decorada, exibindo apenas uma moldura intermédia suavemente reentrante, assentando diretamente sobre as pilastras dos pés-direitos. Estes, prolongam a mesma molduragem da arquitrave até à altura dos pedestais, lisos, sem molduras ou relevos decorativos.

Nas cantoneiras encontram-se dois *tondi* de cujos óculos se destacam dois bustos ligeiramente afrontados, com o tronco em posição frontal e os rostos suavemente terçados: ao

lado esquerdo está um busto masculino de idade madura, barbado, com a cabeça coberta por um elmo com orelheiras concheadas em espiral, e envergando uma túnica de pé de gola coberta por uma sobreveste assertoada. Ao lado direito está um busto feminino, de idade idêntica, com o cabelo entrançado num elegante e áulico penteado, vestindo uma túnica sem braços, também de pé de gola, o colarinho exibindo elegantes enrolamentos bordados. Ambos evidenciam algum esmero no cinzelado, embora nem sempre igualmente aprimorado e delicado, e só mais evidente no tratamento anatómica e expressivo do busto feminino – que quase poderíamos dizer um *retrato* – em detrimento do masculino, nitidamente mais rude e carecendo de melhor cuidado (figs. 252a e 252b).

No coroamento da estrutura, o frontão é quebrado e em quartela, gerado pelo adossamento de duas volutas cortadas no topo, e aí unidas e rematadas por uma cornija sobrepujada por uma vieira estilizada. No tímpano releva-se o escudo de armas do prelado, encimado por uma mitra e ladeado por fitas em suaves serpenteados. No extradorso das empenas do frontão estão dois monstros fantásticos, alados, revestidos de carapaças e com longas caudas e pescoços⁷²¹, encostados aos enrolamentos das volutas onde se destacam graciosos florões tetrapétalos.

Análise Geométrica

Considerando as medidas da obra, com A. $735 \times$ L. 520 cm aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.413$. Por aproximação por excesso, consideramos tratar-se de um Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), cujo módulo é $m = 1.414$.

Assim que iniciámos a execução do traçado interno do referido Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) – começando por aplicar o seu método construtivo que emprega um quadrado na sua base – de imediato nos deparámos com um correcto alinhamento do topo da cornija segundo a aresta horizontal superior daquela *originária* figura geométrica. Contudo, depois de um processo de análise que aqui não importa descrever integralmente, verificámos não ter sido o traçado decorrente das *divisões harmónicas do Retângulo* $\sqrt{2}$ o método geométrico previamente utilizado como auxiliar da composição. De facto, como

721 Lembrando aqueles do portal da igreja de Santa Iria, em Tomar.

veremos, será o traçado resultante da *divisão dos lados do retângulo segundo a secção áurea* que revelará os elementos geométricos que auxiliaram o artista na organização e disposição dos vários elementos da composição.

Embora esta constatação revele o “erro da mistura de temas” referido por Matila Ghyka⁷²², mais do que demonstrar o desconhecimento do artista das advertências de Alberti relativamente à adequada utilização das proporções de cada superfície⁷²³, ela comprova o efetivo desconhecimento de um *específico* traçado interno deste Retângulo. Importa, no entanto, referir ter sido este um caso particularmente interessante desta análise, no qual tivemos a oportunidade de verificar uma muito correta e integral adequação dos vários elementos estruturais a um traçado geométrico regulador, numa eloquente afirmação de erudição e domínio da *matéria artística*, nos quais se aliam e mutuamente potenciam a escultura e a geometria.

Continuando o processo iniciado, e ao dividirmos os lados do retângulo em *extrema e média razão*, novas e corretas concordâncias emergiam (fig. 253), das quais começamos por assinalar a correta adequação do arranque do entablamento sobre a secção áurea superior do traçado $\Phi 4 \Phi 7$; o arranque do arco em correcto alinhamento com a secção áurea inferior $\Phi 3 \Phi 8$; e a largura da cornija do frontão quebrado em adequação ao espaço gerado por ambas as secções áureas verticais $\Phi 1 \Phi 6$ e $\Phi 2 \Phi 5$ ⁷²⁴.

No sequente processo de delineamento do traçado inerente, tornou-se possível a identificação de um novo conjunto de adequações dos elementos estruturais ao traçado geométrico, assinalados na fig. 254 e que passamos a referir:

Relativamente aos elementos verticais, com interesse verificámos que o vão da porta concorda com as projeções verticais dos cruzamentos das diagonais do retângulo inferior

722 GHYKA, Matila, 1977 a), pp. 30, 126-127; e GHYKA, Matila, 1977 b), p. 232, n.12.

723 ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro IX, Cap. V e VI.

724 Durante o processo de análise detetámos uma ligeira assimetria da obra relativamente ao eixo central da composição – impercetível sem a sobreposição do traçado, mas que após o seu delineamento se verifica no desencontro deste com o eixo vertical que preside ao alinhamento da urna no coroamento do portal; da mitra e escudo heráldico do bispo; do escudo ao centro do friso; e da mísula na chave do arco – entre si, todos corretamente aprumados (fig. 255). Depois de delineado o traçado, e de efetuado o referido acerto com o eixo vertical da composição [no alinhamento com aquele, e pelo qual acertam todos elementos supracitados], os alinhamentos tornam-se igualmente correctos na restante estrutura, verificando-se apenas o desvio ao nível do patim nivelando o acesso entre o exterior e o interior do templo.

$A B \Phi 3 \Phi 8$ com as diagonais do próprio *marco*⁷²⁵. Mais exteriormente, na direção dos flancos, mas ainda na organização do arco e respetivos pés-direitos, assinalamos a marcação entre a primeira e a segunda arquivolta – diretamente sobre o ângulo em que se articulam as pilastras dos pés-direitos no escorçamento do arco – concordando num dos dois locais em que as diagonais do traçado interseitam os segmentos laterais da secção áurea inferior $\Phi 8 \Phi 3$ em *extrema e média razão*; ou, ainda mais afastado na direção dos flancos, o vão externo do arco – isto é, as arestas a partir das quais se dá o escorçamento do mesmo – concordando com as projeções verticais dos importantes cruzamentos das diagonais dos dois retângulos verticais $A \Phi 1 \Phi 6 D$ e $\Phi 2 B C \Phi 5$, resultantes da divisão do *marco* por ambas as secções áureas verticais.

Do conjunto de elementos horizontais, embora em menor número, começando pelo coroamento da obra, assinalamos a localização da cornija na segmentação do frontão quebrado, em alinhamento com a projeção horizontal das interseções das diagonais do retângulo superior $\Phi 7 \Phi 4 C D$ sobre excerto superior das secções áureas verticais, *proporcionalmente* segmentando-os, também, em *extrema e média razão*. Mais abaixo, sobre o cruzamento das diagonais deste mesmo retângulo $\Phi 7 \Phi 4 C D$, ao centro do frontão, encontramos o local onde a mitra sobrepuja o escudo heráldico de D. Jorge de Melo.

Por fim, assinalamos o arranque da cornija, alinhado pela projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo $\Phi 6 \Phi 3 C D$ – colinear com dois outros cruzamentos de diagonais mais próximos dos lados verticais do *marco*.

Com o sequente desenvolvimento do traçado geométrico – unindo entre si todos os pontos de segmentação dos lados do *marco* em *divina proporção* – encontraremos novas concordâncias dos elementos compositivos adequando-se ao traçado encontrado, corroborando e justificando a sua utilização como auxiliar prévio de composição (fig. 256). Neste conjunto, começamos por assinalar o correcto alinhamento da vieira, no coroamento da obra, cujo o topo concorda com o cruzamento das oblíquas que unem entre si as interseções de $\Phi 6 \Phi 4$ com $\Phi 5 \Phi 7$; alinhando lateralmente este elemento pelas projeções verticais das interseções das diagonais $\Phi 6 \Phi 2$ com $\Phi 5 \Phi 7$, e de $\Phi 5 \Phi 1$ com $\Phi 6 \Phi 4$ – o

725 Cruzamentos sobre os quais igualmente passam as diagonais dos retângulos verticais $D \Phi 1$, à esquerda, e $\Phi 2 C$, à direita.

mesmo cruzamento de oblíquas com o qual alinha o topo da cornija do frontão quebrado.

Em baixo, a altura dos pedestais encontra justificação na projeção horizontal das interseções das diagonais do retângulo inferior $A B \Phi 3 \Phi 8$ sobre segmento inferior das secções áureas verticais (tomado abaixo de $\Phi 8 \Phi 3$), que *proporcionalmente* os divide, também, em *extrema e média razão* [em localização diametralmente oposta e simétrica à da cornija do frontão].

Verticalmente, nos flancos do portal, assinalam-se os ângulos externos das pilastras do emolduramento, em alinhamento pelas projeções verticais de duplos cruzamentos das oblíquas que unem entre si as interseções Φ dos lados do retângulo⁷²⁶.

Por fim, referimos a localização e a inclinação dos monstros nas empenas do frontão, respeitando as oblíquas do traçado, assim como os dois *tenentes* segurando o escudo com o monograma coroado de D. Jorge, ao centro do friso, alinhados sobre as duas diagonais que unem o retângulo central $\Phi 1 \Phi 2 \Phi 5 \Phi 6$ obtido a partir da divisão em *divina proporção* dos lados menores do *marco*.

Figuras Geométricas

Quanto às figuras geométricas encontradas (fig. 257), para além do referido Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) – o *marco* que inscreve a obra – referimos também um Retângulo $\sqrt{\Phi}$ ⁷²⁷ relativo ao espaço horizontalmente definido pelo vão gerado entre as pilastras, e verticalmente tomado entre o solo e o arranque do entablamento. Por fim, assinalamos o conjunto de círculos referentes às arquivoltas do arco, cujos centros concordam com a *secção áurea* inferior do traçado geométrico.

Estratégias de significação

Reduzindo o portal a um mais simples e depurado conjunto de linhas, formas e vetores⁷²⁸,

726 À esquerda, de $\Phi 6 \Phi 8$ com $\Phi 7 \Phi 2$, e de $\Phi 5 \Phi 8$ com $\Phi 7 \Phi 1$; e à direita de $\Phi 5 \Phi 3$ com $\Phi 4 \Phi 1$, e de $\Phi 5 \Phi 3$ com $\Phi 4 \Phi 1$.

727 Sem um cálculo efetuado por medidas aferidas, e apenas por sobreposição de imagens.

728 ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 17.

pode ser dito que esta estrutura é originada pela conjugação de um retângulo encimado por um triângulo. Esta massa – ao centro vazada por um arco conjugando um outro retângulo encimado por um semicírculo – é dinamizada por um marcado sentido de ascensionalidade, animada mormente por este vetor ascendente (caracterizado pelo arco de circunferência que se liberta e eleva a partir do retângulo horizontal), e que igualmente colhe corroboração na verticalidade das pilastras e balaústres suportados pelos pedestais. Vetor centrífugo irradiando daquele centro, o arco aponta o céu, alijando o conjunto e conferindo-lhe uma subtil leveza por libertação da sua massa interna, “vazio” que sustêm e impulsiona para cima o coroamento, ele mesmo, por inclinação das empenas, marcadamente orientando todo o conjunto para o alto.

Tal como tem vindo a ser referido, a associação simbólica do círculo com o quadrado exprime a relação entre o *céu* e a *terra* e a união de Deus com a Sua criação, nela se assumindo a simbologia da centelha divina no âmago da humanidade⁷²⁹. A triangulação gerada sobre o entablamento, ainda que não se trate de um triângulo equilátero (e que melhor simbolizaria a “divindade, a harmonia, a proporção”⁷³⁰, toma dele o valor simbólico da Santíssima Trindade, a ordem intelectual e espiritual em Deus, *uno em três Pessoas*. Os colunelos adquirem a simbologia das colunas e exprimem a ligação entre os dois mundos, o terreno e o celestial; enquanto as arquivoltas, sobrepujando o retângulo do vão, traduzem o carácter sagrado da *passagem* e acentuam a ideia do portal enquanto *lugar de passagem* e de *epifania*, reforçando o simbolismo da natureza humana, *material*, acima da qual se encontra a essência espiritual perfeita, desta forma exprimindo a aspiração espiritual do homem para Deus. A teoria de querubins dispostos na arquivolta reforça a essa mesma simbologia, aludindo à abóbada celeste e ao seu significado de *paraíso divino*, reiterando vigorosamente a analogia do portal com a *caverna*.⁷³¹

O escudo de armas de D. Jorge beneficia de um consistente foco cêntrico desta composição, estrategicamente posicionado sobre o importante cruzamento das diagonais do re-

729 Sobre as afinidades entre o quadrado e o retângulo, dos quais o primeiro é um caso particular dos segundos Cf. GHYKA, Matila, 1977, e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 992-994 donde o retângulo frequentemente adquire a simbologia geral do quadrado. Relativamente ao simbolismo, CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 202-203, 551 e 564; ; e HANI, Jean, 1981, pp. 28-30.

730 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 657.

731 Ibidem, pp. 177-180.

tângulo horizontal superior, desta forma colhendo acrescida atenção do espectador. Neste lugar, sobre o grande vão de acesso ao espaço do sagrado no interior do templo, e perante a organização simbólica que em seu torno se gerou, beneficia aquele de uma concomitante simbologia: a primeira, afirmativa de uma retórica de poder, enquanto assumida *marca* ou emblema do poder instituído; e a segunda, notavelmente evidenciada enquanto simbólico *tesouro espiritual* tenazmente defendido pelos *guardiões*⁷³². Assume-se, assim, este portal como o “local fronteira” entre o espaço *profano* e o *divino*, a *passagem que permite o acesso ao sagrado* – transição *sob a chancela* prelatícia, ou para a qual se afigura essencial a sua *mediação*⁷³³.

O Túmulo de D. Jorge de Melo

Análise Plástica e Iconográfica

Esculpido em mármore de Estremoz, podem ser vistos em vários locais das suas superfícies resquícios de policromia e douramentos, na grande maioria dos casos cobrindo excertos de relevos decorativos, ou conferindo as carnações e enrubescimento das personagens representadas.

Na sua organização, o túmulo foi concebido como um arcossólio reentrante⁷³⁴, estruturado como um retábulo de três corpos compondo um registo único assente num embasamento, nos quais o corpo central é de maior largura do que a soma das larguras dos corpos laterais (fig. 258). No espaço central abre-se um amplo arco de volta perfeita, escorçado e reentrante – como um grande nicho central – e nos corpos laterais, dois nichos suavemente reentrantes, com mísulas e baldaquinos projetantes. A estrutura compõe-se de um embasamento que concede grande elevação ao conjunto, sendo a mesma coroada por uma edícula na qual se representa a *Imaculada Conceição*. Sob o grande arco central

732 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, 1994, pp. 455-456.

733 “A sacralidade da passagem e da porta assume todo o seu valor quando se trata do templo, razão pela qual se colocavam à entrada dos edifícios sagrados «guardas do limiar» (...) personagens semidivinas ou mesmo divinas”, desta forma elevando substancialmente a sua simbólica. Cf. HANI, Jean, 1981, pp. 77-78.

734 Ainda que a estrutura se encontre adossada e avance projetante face à superfície parietal da nave da igreja.

encontra-se a figura jacente do encomendador, D. Jorge de Melo, deitado sobre uma arca sepulcral; e atrás desta, na parede fundeira e em plano mais elevado, a representação do *Encontro de Santa Ana e São Joaquim frente à Porta Dourada de Jerusalém*. Nos dois nichos que se abrem nos corpos laterais, encontram-se os vultos perfeitos de dois oragos da ordem de Cister, São Bento e São Bernardo.

A organização dos três corpos faz-se por meio de quatro pilastras coríntias com balaústres adossados, ambos assentes em pedestais frontalmente justapostos e volumetricamente diferenciados. Conferindo enorme dinâmica visual a toda a composição, estes elementos verticais de suporte salientam-se projetantes da restante estrutura, acompanhados no embasamento e no entablamento por vigorosos pedestais e projeturas que estruturam e promovem o seu avanço face à restante organização.

Embora os balaústres quase se encostem às pilastras respetivas, praticamente ocultando a totalidade da sua face frontal, encontram-se estas profusamente decoradas com grande esmero escultórico. Tal como se tivessem sido concebidas para uma ampla e desimpedida apreciação frontal, e ainda que o seu primor escultórico não possa ser devidamente admirado, exibem elegantes pendurados com enrolamentos vegetalistas, escudos e cartelas. Em ambas as pilastras que delimitam o corpo central, sensivelmente a meia altura, podem ver-se dois elegantes medalhões com um busto feminino e outro masculino, à esquerda e à direita, respetivamente. Estão ambos representados no vigor da idade, perfilados e voltados ao centro: o primeiro com finas e cuidadas feições, o pescoço longo e delgado, o cabelo solto e sem elaborado penteado, e na face uma expressão cândida e serena; o da direita vê-se representado com uma expressão mais dramática, o semblante carregado e de olhar intenso e penetrante, barbado e com uma farta cabeleira em ondeadas e descuidadas melenas.

Os quatro balaústres organizaram-se em pares – o dos flancos, e o central – mais diferenciados na tipologia do que na ornamentação. Os do primeiro par possuem o fuste inferior estriado, sensivelmente a meia altura, com caneluras mais largas na metade superior, com o vaso intercalando os fustes ornados com folhagens, e o fuste superior profusamente decorado com pendurados e acantos. Os balaústres demarcando o corpo central têm o fuste inferior decorado com pendurados e enrolamentos fitomórficos; o vaso e o fuste superior exibem uma decoração idêntica à dos anteriores, também com acantos e pendurados.

Os pedestais sobre os quais assentam os quatro balaústres constituem-se como salientes projeturas de um estilóbato que acompanha a inflexão reentrante e escorçada do arco central, sob o qual se acolhe o jacente do bispo deitado sobre uma arca funerária. Todo este conjunto assenta sobre o elevado embasamento com cerca de 140 cm de altura, contínuo e sem a reentrância sob o arco, deste modo servindo de suporte ao féretro sobre o qual jaz a figura do bispo. Ainda no estilóbato, os pedestais são almofadados e decorados com grutescos, formando *candelabros* e fontes constituídas por bacias e fustes, com motivos fito e zoomórficos em enrolamentos simétricos em torno de um eixo central. Nos espelhos intercalares encontram-se baixos-relevos de vasos e bacias com enrolamentos fito e zoomórficos, aves fantásticas, serpentes aladas, festões, e querubins.

No embasamento destacam-se possantes projeturas sob os pedestais dos balaústres e das pilastras do grande registo central, gerando ressonante composição formal e volumétrica com as igualmente salientes projeturas do entablamento. Exibindo um interessante conjunto de motivos decorativos, todos os pedestais possuem os espelhos das três faces visíveis decorados com elegantes baixos-relevos *ao romano*, todos apresentando a usual composição e organização simétrica. Nas faces frontais, da esquerda para a direita, os motivos representam um fauno alado, acorocado, segurando um vaso transbordante de frutos e flores sobre a cabeça; pares de aves fantásticas afrontando-se sobre um fino balaústre com múltiplos enrolamentos; aves de longo pescoço enlaçadas em torno de um fuste central abalaustrado que se ergue ao centro da bacia de uma fonte; crânios com vários enrolamentos fito e zoomórficos, aos quais se seguram *faunos* apoiados de pé sobre um básculo (figs. 259a e 259b). Os campos intermédios, entre pedestais, são igualmente decorados com vários motivos de pendurados, todos compondo-se de um medalhão central e um festão, nos medalhões relevando-se dois bustos masculinos com traços fisionómicos muito idênticos, representados em idade madura, barbados e trajando togas clássicas.

Os espelhos laterais destas projeturas, embora com muito menor visibilidade porque perpendiculares ao plano frontal, encontram-se igualmente decoradas com idênticos motivos de grande beleza e qualidade escultórica. Representam-se neles idênticos motivos de candelabros e pendurados, recorrendo a festões, mascarões, egicrânios, escudos, cartelas e panópias, intercalando ornatos vegetalistas, seres antropomórficos, zoo e fitomórficos. No espelho interno do pedestal da pilastra do flanco esquerdo, na cartela de um destes motivos, é possível ler-se a enigmática inscrição *ÃIO* (fig. 260).

Sob o grande arco, no espelho central sob o arco abrigando o jacente, releva-se uma cartela segura por dois jovens desnudos envoltos em panos, na qual se pode ler a seguinte epígrafe relativa ao óbito de D. Jorge de Melo:

D. Jorge de Mello, bispo da Idanhas, varão claríssimo em nobreza de geração e virtude de ânimo, fez este templo e sumptuosas casas pera nelas se sustentarem donzelas sem dote, dadas ao instituto da ordem de Cister por sua insigne piedade e religião, e as dedicou à sempre Virgem Maria Senhora Nossa da Conceção, e de sua fazenda as dotou de vasos, vestiduras, dinheiro, herdades, campos, para as cousas sagradas necessárias à sustentação dos sacerdotes e religiosas. Enquanto vai aparelhando a partida para alcançar o préstimo de suas virtudes (pera que aquilo que de si era terra e desse e entregasse à mesma terra), vivendo pôs este moimento de sepultura pera si⁷³⁵.

Ao centro da estrutura tumular rasga-se o arco de volta perfeita, com uma arquivolta composta de múltiplas molduras, escorçada e assente sobre impostas, com pés-direitos diferenciados em diferentes ressaltos, acompanhando as arquivoltas:

– A arquivolta exterior apresenta molduras várias, e possui pés-direitos de pilastras almofadadas decoradas com pendurados de festões e motivos fitomórficos.

– A arquivolta intermédia, escorçada e reentrante, vê-se decorada com espessos enrolamentos fitomórficos intercalando vasos clássicos dispostos a espaços largos. Sob as impostas salientam-se dois nichos suavemente aprofundados, constituídos por um baldaquino projetante, concheado e em arco de volta perfeita, encimados por duas volutas afrontando-se sobre um plinto circular e um pináculo no topo. As mísulas compõem-se de poliedros hexagonais dos quais se salienta apenas a metade frontal. Simulando os suportes destas mísulas, estão baixos-relevos de finos balaústres sobre os quais se afrontam duas aves fantásticas em composição simétrica, e no topo, “sus-

735 Embora tenhamos tomado a tradução de SOTTO MAIOR, Diogo Pereira, 1984, pp. 113-114, também citada por BUCHO, Domingos Almeida, Op. Cit., p. 25, dela retirámos o excerto final “na era de mil quinhentos e quarenta e oito”, dado esta referência não constar na inscrição, tal como já o havia assinalado Leonel Martins, na mesma obra, em comentário aos escritos do padre Diogo Pereira.

tendo” a mísula, terminam sob a forma da corola de uma flor. No nicho da esquerda está um alto-relevo do Arcanjo São Miguel com as asas abertas, uma mão segurando a balança pesando as almas, e outra erguida para o alto [talvez segurando uma espada entretanto perdida], sob o peso dos seus pés dominando a figura demoníaca contorcida. No nicho da direita está um alto-relevo de São Jorge montado no seu corcel, uma mão segurando as rédeas e, a outra, empunhando a lança com que imobiliza o demónio sob os cascos do cavalo (figs. 261a e 261b).

– A arquivolta interior possui pés-direitos de colunas coríntias estriadas a dois terços (os terços superiores com caneluras mais largas), sem bases, assentando diretamente sobre pedestais cilíndricos também estriados.

Na parede fundeira foi concebida uma composição retabular ingenuamente interpretando o motivo serliano, composta por uma edícula central arquivoltada de maior dimensão, ladeada por dois nichos menores (fig. 262). Abre-se ao centro um arco de volta perfeita, assente sobre impostas [no prolongamento das impostas do próprio arcossólio em que se insere] e com pés-direitos de pilastras lisas. Frente a estas, destacam-se dois balaústres de fustes sem qualquer ornamentação, assentes sobre mísulas nas quais se destacam elegantes e bem modelados querubins. No topo, os balaústres suporta um entablamento regular – com arquitrave, friso sem decoração e, cornija – também com projeturas sobre os balaústres. Acima do entablamento, na lúnula da parede fundeira, relevam-se os sulcos de uma vieira estilizada assente sobre o umbo. Os dois nichos laterais são em arco de volta perfeita, concheados, e coroados por um baixo-relevo com um pequeno frontão triangular fantasiado – possuem no tímpano um medalhão circular, volutas em quartela adossadas às empenas, encontrando-se coroados no ápice por um pináculo. Sob a edícula central, gerando o suporte necessário à representação das duas personagens, destaca-se uma mísula com três querubins. Sob os nichos laterais as mísulas são em baixo-relevo, sob a forma de vasos clássicos com enrolamentos e pendurados.

Sob o arco central da serliana encontra-se retratado o episódio do *Encontro de São Joaquim e Santa Ana*, no qual a estrutura edicular emula a *Porta Dourada* frente à qual se abraçam as figuras do casal de idosos. Representado em vulto perfeito, o casal entreolha-se com ternura, São Joaquim enlaça a sua esposa pelos ombros, e mutuamente acariciam-se os braços em plano anterior. Encontram-se os rostos frente a frente, num olhar franco e afetuoso, num silencioso diálogo de intensa comunhão, anunciando o ósculo que

por decoro e pudor se deixava implícito⁷³⁶. Encontram-se ambos representados trajando ao modo de anciãos, com mantos caindo em espessos e naturais pregueados denunciando a densidade dos tecidos que o esmero do cinzelado soube traduzir. Ambas as figuras são corretamente representadas, sendo visível o conhecimento e o cuidado conferido à proporcionalidade anatómica, ainda que muito oculta sob os densos panejamentos. São serenas e ternas as expressões dos rostos, caracterizando idades avançadas mas não provectas; Santa Ana vê-se representada em idade ligeiramente mais adiantada que o seu esposo, e São Joaquim exibindo nobres e elegantes feições, a barba longa e penteada, com a cabeleira farta caindo sobre os ombros. Ante o casal anuncia-se a *Jerusalém Celeste* por entre as *douradas portadas* entreabertas (fig. 263).

Nos dois nichos laterais encontram-se as figuras do *pastor* e de Judite, a serva de Santa Ana, ambos aulicamente ataviados. O primeiro enverga uma elegante túnica cortada à altura dos joelhos, com as golas do colarinho sobressaindo do capote de capuz que lhe cobre a cabeça; calça distintas botas altas, e trás à cintura um alforge; simulando um suave contraposto, apoia-se num cajado seguro com a mão esquerda. Judite afigura-se mais palaciana, com um elegante vestido de várias abas assertoadas sobre as pernas, o torço vê-se coberto por uma sobreveste de colarinho redondo e mangas largas, o cabelo apanhado num elegante penteado (fig. 264).

Embora estas duas personagens tenham sido anteriormente interpretadas como São Simão e Santa Helena⁷³⁷, a pesquisa que em torno deste episódio e das respetivas personagens efetuámos indica-nos São Gabriel Arcanjo⁷³⁸, mais especificamente sob a

736 “En la iglesia oriental y en la primera versión del arte de Occidente (...) La Madre de Dios no abría sido concebida de manera natural (ex coitu), sino por medio de un simple beso en los labios (ex osculo)”. Cf. RÈAU, Louis, 2008, T. 2, V. 3, p. 85.

Domingos Bucho (Op. Cit., p. 49) interpreta “esta imaginária como uma clara evocação do idílio de D. Jorge (Simão de batismo) com D. Helena, antevendo-se o seu reencontro *post mortem*”.

737 BUCHO, Domingos Almeida, Op. Cit., p. 49, mesmo que o autor não faça qualquer referência a possíveis atributos que pudesse conduzir à sua identificação – a não ser por uma suposta associação aos antropónimos do prelado e da sua concubina.

738 RÈAU, Louis, Ob. Cit., p. 163, “(...) *enseguida el arcángel Gabriel se le apareció, al igual que a su mujer que estaba sola en Jerusalén, para predicar a ambos el nacimiento de un niño.*”.

figura de um *pastor* surgido a São Joaquim⁷³⁹, quase sempre representado empunhando um cajado e transportando uma rês⁷⁴⁰. Em algumas das representações coevas, vê-se igualmente Judite, a cerva de Santa Ana (frequentemente figurando de negro, por associação ao seu funesto desempenho), por vezes acompanhada de outras mulheres (também referidas nos textos como servas de Ana)⁷⁴¹. Mesmo que a participação destas personagens se revista de sumária importância no contexto da narrativa, e completamente afastados do plano teológico ou devocional, as mesmas deverão ser vistas como elementos fundamentais e ativamente participantes do amplo *continuum espacial* aqui representado.

Nas cantoneiras do arco estão dois *tondi* com os bustos dos pilares da Igreja, São Pedro e São Paulo, à esquerda e direita, respetivamente. Ambos são representados num cinzelado sumariamente delicado, plasmando expressões vagamente contemplativas; as cabeleiras e as barbas são fartas, ora curtas e largas, ora longas e bifurcadas, permitindo a sua correta identificação (fig. 265).

Ao centro do arco reentrante encontra-se uma arca funerária sobre a qual repousa a figura jacente de D. Jorge de Melo, representado em tamanho natural tranquilamente aguardando a Ressurreição. O bispo é retratado fazendo jus à sua reputação terrena, com as suas vestes e atributos prelatícios: com um rico pluvial ornado com esmerados enrolamentos fitomórficos executados num muito delicado *stiacciato*; a túnica caindo em suaves pregueados denunciando um tecido de maior delicadeza; as luvas denotando a pele original com que seriam feitas e às quais não falta a necessária costura; os anéis ostensivamente colocados por cima destas últimas; e a cabeça coberta por uma mitra elegantemente ornamentada. O extremado tratamento das feições, numa obra executada

739 “Naquele mesmo tempo apareceu um jovem entre as montanhas, onde Joaquim apascentava seus rebanhos (...) Mal tinha acabado de lhe dizer isso quando o jovem lhe respondeu: «Sou um anjo de Deus, que hoje apareci à tua mulher, quando rezava em pranto»”, Evangelho do Pseudo-Mateus, in ZILLES, Urbano, 2004, p. 51.

740 “O anjo respondeu-lhe: (...) Será melhor ofereceres a Deus em holocausto o que darias a mim”. Evangelho do Pseudo-Mateus, in ZILLES, Urbano, 2004, pp. 51 e 52.

“Tragam-me aqui dez cordeiros sem mácula nem defeito. Estes dez cordeiros serão para o Senhor Deus”. Protoevangelho de Tiago, in COSTA, Madalena Cardoso da, e REDUTO, Margarida, 1991, p. 81 (malogradamente esta obra, editada em Portugal, não inclui o evangelho do pseudo-Mateus). Ver figs. 155 a 162).

741 “Ela apressou-se caminhando para lá, com suas servas e na própria porta, enquanto esperava, começou a orar”. Evangelho do Pseudo-Mateus, in ZILLES, Urbano, 2004, p. 53.

vários anos antes da morte do prelado, poder-nos-á indicar tratar-se de um retrato fiel tirado do natural⁷⁴² (fig. 266).

Nos corpos laterais relevam-se dois nichos de planimetria circular, ligeiramente reenfrantes. São estes lateralmente estruturados por colunas aproximadas de dórico, assentes sobre mísulas com querubins, e encimados por dois baldaquinos formados pela junção de dois arcos de volta perfeita unindo-se ao centro. Sobre o entablamento próprio, cada baldaquino é rematado por uma rebaixada cúpula semiesférica, sobrepujada por um pequeno tambor do qual se apartam duas volutas em quartela. Sob os pés das figuras representadas, as mísulas compõem-se de duas bacias sobrepostas, formadas por folhas de acanto abertas, suportadas na base por duas quimeras adossadas.

Em cada um dos nichos acolhe-se uma imagem de vulto perfeito, ambas trajando o hábito religioso e ostentando a usual tonsura, a mão esquerda amparando um báculo episcopal (o da figura da direita hoje parcialmente desaparecido), e a mão direita segurando aberto o livro das escrituras. Tal como refere Diogo Gaspar⁷⁴³, embora sem um número suficiente de atributos que permita uma segura identificação, e ainda que na ausência da mitra aos pés, devemos considerar tratar-se das duas figuras de maior destaque da ordem cisterciense, São Bento e São Bernardo. Sem o mesmo aprimoramento das figuras do casal de idosos, e ainda mais distantes do tratamento escultórico do jacente, a maior simplicidade do cinzelado aproxima-os dos bustos dos apóstolos, com as quais encontramos semelhanças no tratamento das melenas dos cabelos, nas curvaturas e menor detalhe com que se configuraram as pálpebras, nos perfis aquilinos dos narizes, ou no modelado dos pavilhões auriculares (fig. 267).

O entablamento é composto por arquitrave de três bandas, friso almofadado e decorado, e uma cornija de várias molduras. A decoração do friso é de organização simétrica, destacando-se uma caveira ao centro, sustida a ambos os lados por uma figura antropomórfica masculina e barbada envergando um elmo clássico. Semelhantes àquelas no mesmo lugar do portal, brotam também estas duas figuras de cornucópias que se metamorfoseiam e desdobram em sucessivos pares de enrolamentos vegeta-

742 Em nosso entender bem distinto do jacente de D. Diogo de Sousa, na Sé de Braga, com o qual anteriormente se pretendeu aproximar. Cf. SANTOS, Reynaldo dos, 1950, Vol. II, p. 30.

743 GASPAR, Diogo, 1998, p. 8.

listas – os primeiros originando cabeças equídeas, os dois seguintes gerando pares de cabeças humanas adossadas, calvas e barbadas e, já no termo dos enrolamentos, ocasionando uma pequena ave fantástica.

As projeturas do entablamento, de maior proeminência do que largas, são decoradas com pendurados de laçarias e panóplias, compondo-se de cartelas, aljavas e elmos. Nos intervalos das projeturas, sobre os corpos laterais, podem ser vistos finos enrolamentos fitomórficos.

No topo, sobre o entablamento, a estrutura é coroada por uma edícula organizada como um portal: duas pilastras compósitas almofadadas e decoradas com pendurados de festões, cartelas e querubins. Estas suportam um entablamento regular – com arquitrave, friso decorado com três querubins, e cornija de várias molduras – coroado por um frontão em quartela, formado por um medalhão com o escudo dos Melos, ladeado por fitas em serpenteados (fig. 268). Lateralmente, sobre as projeturas deste entablamento, estão dois vasos de boca larga. Ao centro da edícula abre-se um arco deprimido concheado, assente sobre impostas e com pés-direitos de pilastras sem decoração. Representa-se aí um alto-relevo de Nossa Senhora da Conceição: ao centro encontra-se um alto-relevo da Virgem Maria, de mãos postas, rodeada por seis anjos acólitos – dois ajoelhados junto aos pés, dois segurando o manto, e outros dois sustendo a coroa sobre a Sua cabeça. Pela falta de pormenorização das feições da Virgem, na maior simplicidade do talhe e pela rigidez dos panejamentos, no seu todo sem o mesmo esmero e cuidado escultórico que assistiu à execução das restantes figuras de devoção, este conjunto é o que mais se diferencia em toda a estrutura tumular, distanciando-se das restantes mais importantes.

Ladeando esta edícula, sobre ambos os corpos laterais, encontra-se um pequeno frontão quebrado, com um mascarão relevado no tímpano, as empenas em quartela, sobrepujadas por volutas, e um alto-relevo de um pequeno putti sobre o entablamento. Partindo deste frontões laterais, duas largas volutas formadas por enrolamentos de acantos unem-se ao edículo central; e sobre cada uma das largas projeturas do entablamento estão quatro atlantes segurando taças e globos, por vezes pretensamente aproximados aos da fachada da igreja da Graça, em Évora, onde necessariamente encontraram referência.

Análise Geométrica

Considerando as medidas de A. $960 \times L. 730$ cm, aproximadamente, somos conduzidos ao *marco* com o módulo $m = 1.315$. Por aproximação, por defeito, considerámos poder tratar-se de um Retângulo Composto II, com $m = 1.309$.

Depois de aplicados todos os processos de divisão interna seguindo a metodologia enunciada e comparados os vários traçados, considerámos que o traçado empregue como auxiliar prévio da composição deverá ter sido o decorrente da *divisão dos lados do retângulo segundo a secção áurea*.

Não identificámos nesta estrutura tumular a mesma integral exploração e usufruto das potencialidades geométricas do traçado regulador que verificámos ter existido na *ideação* do portal desta igreja. Ainda assim, e tendo sido identificado um consistente e regular conjunto de concordâncias na adequação da sua organização compositiva ao traçado geométrico, as mesmas denotam o objetivo conhecimento das possibilidades geométricas do traçado empregue (fig. 269).

Assim, na adequação dos respetivos elementos estruturais ao traçado regulador, começamos por referir o arranque do entablamento sobre os capitéis, no alinhamento exato da secção áurea horizontal superior $\Phi 7 \Phi 4$. Verticalmente, a delimitação lateral da edícula de Nossa Senhora da Conceição; o vão do arco no corpo central; e a figura do jacente, todos alinham ao centro da composição em adequação ao espaço resultante da divisão horizontal do *marco* em *divina proporção* (segundo as secções áureas verticais $\Phi 6 \Phi 1$ e $\Phi 5 \Phi 2$). Nos corpos laterais vemos ter sido seguida esta mesma *harmonia*, com os vãos dos nichos igualmente delimitados pelas secções áureas dos segmentos *menores* do lado horizontal do *marco*⁷⁴⁴.

A delimitação do corpo central segue as projeções verticais dos cruzamentos das diagonais do *marco* ($D B$ e $C A$) com as diagonais⁷⁴⁵ de ambos os retângulos horizontais

744 Pelas interseções de $D \Phi 1$ e $\Phi 6 A$, e de $\Phi 5 B$ e $C \Phi 2$ sobre $\Phi 7 \Phi 4$ e $\Phi 8 \Phi 3$, à esquerda e à direita, respetivamente. Mais uma vez referirmos as notáveis características geométricas deste traçado, cujas diagonais de cada retângulo vertical seccionam os seus lados menores (sobre as secções áureas horizontais do traçado) exatamente em *extrema e média razão*.

745 $D \Phi 4$ e $C \Phi 7$.

superior $\Phi 7 \Phi 4 C D$ e inferior $A B \Phi 3 \Phi 8$; e as correspondentes projeções horizontais, em cima e em baixo, respetivamente, proporcionando a localização da cornija no topo da estrutura, e a altura dos pedestais servindo de suporte às pilastras.

Na base da estrutura, as projeções horizontais resultantes das interseções das diagonais destes mesmos retângulos $\Phi 7 \Phi 4 C D$ e $A B \Phi 3 \Phi 8$ com as secções áureas verticais $\Phi 1 \Phi 6$ e $\Phi 2 \Phi 5$ (uma vez mais, os pontos que dividem estes segmentos em *extrema e média razão*), fornecem, em baixo, a altura do embasamento, e a altura da arca funerária sobre a qual jaz a figura do bispo; e no topo, a altura dos vários elementos que compõem os coroamentos dos corpos laterais.

O arranque do arco, localizado abaixo do centro geométrico da obra, reside sobre uma projeção horizontal de dois cruzamentos de obliquis resultantes do sequente desenvolvimento do traçado.

Relativamente às representações figurativas, é igualmente grande o número de adequações ao traçado. As imagens de Santa Ana e São Joaquim encontram-se adequadamente alinhadas com a triangulação formada abaixo do centro geométrico do *marco*, segundo as diagonais do retângulo $\Phi 1 \Phi 2 \Phi 5 \Phi 6$. As figuras dos santos nos corpos laterais aprumam pela projeção vertical dos cruzamentos das diagonais dos retângulos verticais $A \Phi 1 \Phi 6 D$ e $\Phi 2 B C \Phi 5$ ⁷⁴⁶ (resultantes da divisão do *marco* pelas secções áureas verticais), encontrando-se as suas cabeças localizadas exatamente sobre as interseções daquelas linhas sobre a mediana horizontal do *marco*.

No coroamento da obra, as mãos de Nossa Senhora da Conceição, postas em oração, encontram-se sobre o cruzamento preciso das diagonais do retângulo superior $\Phi 7 \Phi 4 C D$. As figuras dos anjos, na mesma edícula, encontram-se localizados e em posturas seguindo as linhas de força do traçado; assim como as figuras dos atlantes segurando os globos, nos flancos do entablamento.

Relativamente às figuras geométricas, sem que se verifique a existência de qualquer dos *marcos* mais relevantes empregues pelos artistas deste período, apenas podem ser referidos os vários círculos concêntricos relativos ao arco e respetivas arquivoltas.

746 Com eles alinhando, igualmente, os *putti* que encimam os pequenos frontões nos coroamentos destes corpos laterais.

Estratégias de significação

Analisando a composição atendendo às suas formas, linhas e direções essenciais⁷⁴⁷, vemos a vigorosa forma quadrangular elevar-se do solo, numa densidade que gradualmente se atenua, iniciando-se mais compacta nos estratos inferiores, mas progressivamente suavizando-se e tornando-se mais leve em direção ao topo.

Embora a pesada faixa do embasamento tenda a fixar ao solo toda a estrutura, simultaneamente, num duplo movimento que reverbera a imensa estabilidade terrena e projeta mais acima a sua horizontalidade, ele eleva e nobilita o restante conjunto, na sua maior simplicidade formal concedendo à restante composição acrescido destaque.

O sucessivo escalonamento dos pedestais sobrepostos e a verticalidade das pilastras e dos balaústres dinamizam fortemente a global verticalidade do conjunto, auxiliados pelas projeturas do entablamento que, abrindo-se no topo e rompendo a horizontalidade por este imposta, consistentemente projetam mais acima todos os elementos a que servem de suporte. Assim, a cada lado, prolongando a inicial dinâmica vertical a que os atlantes dão continuidade, os pequenos frontões enformam e conferem unicidade aos corpos laterais, arvorando-se enérgicos vetores apontados ao alto.

Ao centro da estrutura rasga-se o arco semicircular resultante da reunião de um círculo sobreposto a um retângulo – amplo arco escorçado, vigorosamente destituindo toda a estrutura de densidade e aí criando um poderoso vetor ascendente. O círculo, imparável na sua ascensão [secundada e evidenciada pelas pilastras e colunas organizando aquele núcleo central], transporta consigo toda a área subjacente, tornando igualmente mais leve toda a estrutura envolvente por benefício da sua notável força ascensional. No seu interior, um mais pequeno círculo animado de maior vitalidade confere a este conjunto acrescido impulso, e embora concêntrico com os anteriores, por isenção do lintel e por extensão dos balaústres, surge dinamizando e revigorando a organização circundante.

No topo, a edícula no coroamento [à qual se aliam os volumes laterais originando uma composição triangular], tende a parecer libertar-se, imprimindo “um verdadeiro

747 ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 17.

esforço de ascensão a toda a estrutura, impelindo-a para cima, dentro dos limites da sua capacidade”⁷⁴⁸.

Perante este subtil jogo de estabilidade balanceiam-se ambas as direções, cadenciadamente equilibrando-se entre os compactos paralelepípedos do embasamento e entablamento – pesado lastro arreigadamente firmando a estrutura ao solo – e o poderoso conjunto de vetores que resolutamente aponta e conduz o conjunto aos céus.

Embora ligeiramente afastando-se do centro geométrico da composição – mas obviamente associando-se a essa inevitável centricidade – é ao centro do grande arco central que se gera o mais poderoso foco cêntrico desta estrutura tumular⁷⁴⁹, notavelmente imprimindo maior atenção sobre o amoroso enleio de Santa Ana e São Joaquim, o *bem-aventurado encontro* pelo qual se consumou a *Immaculata Conceptio*⁷⁵⁰. Conhecedor da sequencial narrativa evangélica, e tendendo a procurar a sequencial unidade narrativa, o olhar do espectador será naturalmente conduzido para cima, ao encontro da Virgem, cuja imagem beneficia de uma dupla confluência excêntrica⁷⁵¹: em primeiro lugar, a da direção do vetor que, partindo daquele foco primacial, resulta da *tácita* impulsão do arco para o alto; e de imediato, a do igualmente importante cruzamento de diagonais do traçado sobre o qual a imagem foi situada⁷⁵², para o qual o anterior diretamente aponta.

De facto, este conjunto de vetores apontando simultaneamente sobre a figura da *Imaculada*, enriquecem-na de uma tónica dominante, beneficiando-a do Seu teologal protagonismo – tal como seria de esperar num templo pertencente à primeira de todas as ordens consagradas [por São Bernardo] ao culto mariano⁷⁵³. A deslocação do foco de atenção para este local mais elevado da estrutura, engrandece naturalmente esta figura aos olhos do observador, sintomaticamente aproximando-a *dos céus*. Dada a sua localização, e envolta pelo coro de anjos, é-lhe conferida a pretendida “leveza” relativamente

748 ARNHEIM, Rudolf, Op. Cit., p. 42. “A distância diminui a atração (...) À medida que aumenta a distância da base, o objecto parece mais livre”.

749 Com o emolduramento circular “a ênfase no meio é tão forte que, através da mera posição, pode atribuir primazia a uma área ou objecto”. Cf. ARNHEIM, Rudolph, 1988, p. 109.

750 “*Ab aeterno ordinata sum. Nondum erant abyssi et ego jam concepta eram*” (Prov. 8:22).

751 “A tendência excêntrica é representada por qualquer acção do centro primário dirigida para uma ou diversas metas exteriores, ou objectivos”. ARNHEIM, Rudolf, Op. Cit., p. 19.

752 Um outro ponto de grande centricidade da composição.

753 RÈAU, Louis, Ob. Cit. p. 64.

às restantes imagens, aproximando a *Virgem* do Seu *movimento* doutrinal, deste modo revelando-A pairando acima das mortificações terrenas e verdadeiramente asseverando o Seu atributo de *Rainha dos Céus*. No presente caso este movimento é duplo, ou seja, não apenas *descendente* mas, igualmente *ascendente*, exprimindo a ambiguidade que esta representação assumia ainda neste período cronológico, também o motivo pelo qual se vê frequentemente representada em estruturas tumulares coetâneas⁷⁵⁴. Podemos dizer, então, que esta edícula do coroamento se constitui verdadeiro *lugar de epifania*, privilegiado *acesso à revelação*, local de mediação entre os dois mundos, no qual a imagem da Virgem assume esse duplo movimento: em primeiro lugar, descendente, de derramamento da bondade divina sobre o homem – na pessoa da *Virgem Imaculada* descendo do céu à terra para redimir as faltas de Eva; e em segundo lugar, o de *elevação para Cristo*, de *acesso à Verdade*.

A figura do jacente, encontrando-se em maior proximidade física do espectador, concebida à escala e talhada com um elevado naturalismo – para o qual concorrem os mais ínfimos detalhes formais, fisionómicos e decorativos – situada ligeiramente acima do cruzamento homólogo àquele da *Virgem Imaculada*, tenderá a receber a atenção do observador quando este, seguidamente, voltar a baixar o olhar. Localizada acima da altura do espectador médio⁷⁵⁵, a figura do jacente parece *pairar* sobre a ténue linha na transição entre o mundo terreno e aquele já habitado pelas entidades celestiais, a este último sugerindo ascender por via da atração imposta pelo foco cêntrico primordial que preside à geral organização compositiva.

Na proximidade do mais importante foco de atenção da obra, e beneficiando da atenção inicialmente concedida àquele episódio central, os dois oragos – *pilares* da congregação, *modelos* e figuras maiores de devoção da ordem, homens comuns que por via da sua piedosa conduta ascenderam ao divino – constituídos eixos centrais dos dois corpos

754 Tal como seja o caso do túmulo de D. João de Noronha, em Óbidos; o de D. Luís da Silveira, em Góis; ou de D. João da Silva, em São Marcos. Réau explicita que a *Imaculada Conceição* é representada descendo à terra, de *pé sobre a lua, coroada de estrelas, estendendo os braços, ou unindo as mãos sobre o peito*. “Para distinguirla de la Virgen ascendente de la Assunción, se la representa con los ojos dirigidos hacia la tierra, al tempo que aquélla los tien elevados al cielo donde Cristo la espera”. Cf. RÉAU, Louis, Ob. Cit., pp. 85-86.

755 Já acima dos 2 metros.

laterais apontando aos céus, exprimindo a ligação entre os dois mundos, *apresentam* ao devoto o *mistério*, revelando-lhe o acesso ao *Altíssimo*.

Mais próximas do jacente encontramos duas figuras centrais ao tema da *morte e da salvação*, São Miguel e São Jorge, “advogados ou auxiliares de justiça”⁷⁵⁶, representativos da *salvação das almas* e do confronto entre as forças do Bem e do Mal, assegurando o resgate da alma do defunto e a sua justa *condução* aos céus. A esta última justificam-na, igualmente, os *pilares da Igreja*, cujos bustos se debruçam dos *tondi* sobrepujando a grande *aura* emanante, reforçando a ideia da *direção de consciência* enquanto arquétipos de conduta espiritual.

É preponderante, na presente estrutura, a associação simbólica do círculo com o quadrado tomada em ambas as conjugações: com o primeiro inscrevendo-se, ou sobrepujando o segundo. Exprimindo o quadrado o universo criado – o mundo material e terreno – e o círculo, o mundo espiritual transcendente e perfeito, a primeira conjugação alude à presença divina no âmago do ente criado, e a segunda, à natural aspiração humana a essa mudança de ordem, a da ascensão transcendental em direção ao criador⁷⁵⁷. O retângulo sobrepujado pelo arco de circunferência, ao centro da estrutura, é “espontaneamente interpretada pelo psiquismo humano” como o caráter divino e transcendente para o qual o homem, no plano terreno, ascende – devendo aqui ser vista como pura aspiração ao *mundo celeste*. Da mesma forma, nas estruturas dos nichos laterais, onde encontramos idêntica configuração, as mesmas implicações deverão ser tomadas em conta; aí, os respetivos recortes frontais ganham a simbologia do “contorno perfeito dum homem aureolado”, o qual “convém sobretudo ao santo, homem em que está concluída a assunção da carne pelo espírito, em quem se realizou o mistério da habitação divina, simbolizado pela igreja de pedra”⁷⁵⁸.

Também do ponto de vista ornamental é fortemente corroborada a simbólica associada à morte e à ressurreição. Para a primeira concorre todo o extenso reportório de elementos representados, mormente no embasamento e nos pedestais, embora também nas

756 ARIÈS, Philippe, 1977, p. 131.

757 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 202-203; CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 992-994; HANI, Jean, 1981, pp. 28-30.

758 O retângulo adquire frequentemente a simbologia geral do quadrado. Cf. CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 470.

pilastras, nas mísulas dos santos, no friso, ou nos pluviais do bispo. Os motivos relativos à ressurreição surgem mais alargadamente nos restantes elementos: nos balaústres, nas arquivoltas do arco, nas mísulas sob a central composição retabular, ou nas pilastras da edícula da Imaculada Conceição. Evocando o mistério da *passagem* e sua continuidade cíclica, no seu todo formam um conjunto coeso em que todas as partes se conjugam com uma mesma intencionalidade, adequadamente enobrecendo os elementos e as áreas que ao mundo finito e material pertencem, ou os que evocam e caracterizam a recondução ao paraíso celestial⁷⁵⁹.

Prevendo-se a ideação deste programa iconográfico pela controversa figura de D. Jorge, poder-se-ia interpretar a figuração deste *encontro* de acordo com outro fundamento⁷⁶⁰, nos textos vertido sob a forma do *Cântico dos Cânticos*⁷⁶¹. Neste texto – a *mais perfeita declaração de amor de Deus para com o seu povo* – o Rei ardilosamente disfarça-se de pastor para que, *sem suspeita*, possa aproximar-se da *mais formosa de todas as mulheres, a noiva perfeita*, aquela que “Todas as mulheres felicitam ao vê-la”; a quem “rainhas e concubinas proclamam os seus louvores” (Ct 6: 9). De facto, perante “a sensualidade erótica que decorre do Cântico dos Cânticos”⁷⁶², nesta figuração poder-se-ia interpretar a idílica *projeção* do amor entre D. Jorge de Melo e D. Helena Mesquita, dissimulada sob a representação do amor ideal *sagrado*, prefigurado nas personagens do sapiente rei Salomão e da sua muito amada Sulamita.

759 Por tudo o que dissemos discordando da opinião de Diogo Gaspar, nomeadamente quando o autor afirma que o programa iconológico exhibe incongruências, “parecendo não existir uma harmonia entre todos os elementos iconográficos que o constituem e não refletindo um programa iconológico conjunto” (GASPAR, Diogo, 1991, pp. 8-9).

760 Esta ideia foi inicialmente sugerida por BUCHO, Domingos Almeida, Op. Cit. Para este autor, apenas consubstanciando-se na “figura atrabiliária e com um passado pouco edificante” do bispo, de “vida herética e pecaminosa (...) gozando a doce vida familiar, na companhia da sua concubina (...) e de seus filhos” (pp. 26 e 27), interpreta “esta imaginária como uma clara evocação do idílio de D. Jorge (Simão de baptismo) com D. Helena, antevendo-se o seu reencontro *post mortem*” (p. 49).

761 Louis Rèau dá-nos a indicação de que a *Imaculada Conceição* não só foi representada “simbólica e alusivamente” sob a forma do Abraço de Ana e Joaquim frente à Porta Dourada, mas, também, “na forma da Sulamita do Cântico dos Cânticos”, RÉAU, Louis, Ob. Cit. p. 85.

762 “(...) purificada na interpretação da união de Cristo com a Igreja”, cf. CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 312.

Por outro lado, no mesmo texto “assimilada a la novia”⁷⁶³, a Virgem Imaculada é comparada com os astros: ao sol (*electa ut sol*), e à lua, representada num crescente de prata (*Pulchra ut luna*); ou mesmo referenciada como *Torre de David* (*Turris Davidica cum propugnaculis*), *Cidade de Deus* (*Civitas Dei*), ou *Porta do céu* (*Porta Coeli*). Com este último atributo, na presente obra, estabelece-se objetiva concordância por profunda veneração à mãe de Cristo Redentor, via única de Salvação Eterna. Espelhando a *Devotio Moderna* e aproximando-se da proclamada *imitação da vida de Cristo* – aqui, por direta associação aos piedosos pais da Virgem – concebido bem ao modo das encenadas *Sacre Rappresentazioni*, o presente programa iconográfico é fortemente escorado na possibilidade da redenção, segundo um programa de Salvação anunciado nos textos veterotestamentários e consubstanciado no Novo Testamento.

3.3.11 – RETÁBULO DA PIEDADE, IGREJA DO CONVENTO DOS ANJOS EM MONTEMOR-O-VELHO

Contextualização

Canonicamente fundado em 1449, deve-se a Diogo de Azambuja o enorme impulso edificatório do convento de Nossa Senhora dos Anjos, em Montemor-o-Velho, em cuja capela-mor se fará sepultar em magnífico túmulo⁷⁶⁴. Natural de Montemor, D. Diogo pelejou bravamente no norte de África, entre outras foi herói das batalhas de Arzila e de Toro, e comandou a conquista de Alegrete aos castelhanos. Por reconhecido mérito de seus nobres feitos mais tarde foi admitido no Concelho do rei e agraciado com as comendas de Cabeço de Vide e Alter Pedroso, ambas da Ordem de Avis. Em 1481 foi investido por D. João II no comando da expedição ao golfo da Guiné, tendo por objetivo à construção da importante e rendosa fortaleza de São Jorge da Mina. Regressado a Montemor em 1508, aí resolve fundar, com avultadas doações, o referido mosteiro de eremitas de Santo Agostinho.

763 RÊAU, Louis, Ob. Cit., p. 86.

764 MATOS, João da Cunha, 1977, p. 30 e ss.

A capela da Piedade – por vezes também designada “da Deposição” – situada à epístola da nave desta igreja, foi mandada instituir por vontade de Mor Teixeira que “a ordenou e fez para seu marido Fernão de Pina”, por contrato com o mosteiro na data de 1535⁷⁶⁵. Em extensa e completa monografia inteiramente dedicada a esta igreja e ao seu espólio artístico, Teresa da Cunha Matos relaciona e traz à luz uma série de importantes documentos que lhe permitiram relacionar e estabelecer as datas de instituição e de execução da referida capela, conhecer os seus patronos e as suas motivações, e clarificar os relacionamentos familiares dos Pina: não só de D. Fernão – que foi comendador do Vimieiro, secretário do embaixador Rui de Sousa junto da corte castelhana, cronista-mor do reino, e guarda-mor da Torre do Tombo – mas também dos seus ascendentes e descendentes familiares, nomeadamente, do seu irmão mais novo, Rui de Pina, melhor conhecido pelos vários cargos de destaque de que foi investido junto das cortes de D. João II e de D. Manuel. A esta mesma figura ficou a dever-se a intenção da instituição da capela do Espírito Santo na Sé da Guarda (capela igualmente conhecida pelo mesmo nome de família), embora a sua edificação tenha cabido ao seu sobrinho, D. João de Pina⁷⁶⁶, em data pouco anterior a esta, da Deposição, de que agora nos ocupamos.

Após referir a controvérsia em torno da autoria da obra escultórica desta capela (com as diferentes opiniões, na historiografia, sempre oscilando entre a mestria dos mais afamados mestres franceses que à época laboravam em território nacional – Nicolau Chanterene e João de Ruão)⁷⁶⁷, a autora procura clarificar as impossibilidades *técnicas e estilísticas*, cronológicas e geográficas que impossibilitam a execução da obra pelo insigne *imaginário real*.

Sem comprovações documentais que lhe permitam asseverar a execução daquela obra escultórica por João de Ruão (o “arco do portal” e o retábulo), a investigadora revela que o mestre normando foi “uma das testemunhas que presenciou o acto da instituição

765 MATOS, Teresa da Cunha, 1996, p. 82, referenciando o AUC – Próprios Nacionais, Convento de Nossa Senhora dos Anjos, Tombo das Escrituras, III, 1ª D, 9-5-50.

766 RODRIGUES, Adriano Vasco, 2001, p. 158.

767 Referindo por ordem cronológica: GAIO, Felgueiras, 1989-90, Vol. III, tomo XXIII, Tit. De Pinas, § 2, nº 6, p. 275; FIGUEIREDO, Mesquita de, 1906, Vol. I, pp. 101-104; CORREIA, Vergílio e GONÇALVES, António Nogueira, 1947, p. 136; SANTOS, Reynaldo dos, 1970, p. 308; MATOS, João da Cunha, 1977, p. 38; BORGES, Nelson Correia, 1980, p. 59.

da capela”⁷⁶⁸, facto revelador de uma íntima relação de proximidade do escultor com a edificação da obra. Contudo, a autora afasta-a da mão do mestre, sobretudo a execução do grupo central, dado nele identificar “pequenas incorrecções anatómicas, de que o exagerado comprimento dos braços de Madalena é exemplo”⁷⁶⁹, ou mesmo pela falta de sobriedade e de contenção emotiva que caracteriza a expressividade das personagens (que considera longe de idênticas representações do mestre, tais como a *Deposição* de Santa Cruz), embora *sinta* presente nesta obra o “estilo de Ruão” no global gizamento e concepção arquitetónica, ou mesmo no tratamento de alguns pormenores.

Ainda relativamente à autoria desta peça escultórica, atribuível a João de Ruão, Carla Gonçalves traça-nos uma diferente opinião em dois estudos recentes⁷⁷⁰. Relacionando um grande número de fontes documentais, e expondo um extenso cotejo envolvendo um vasto conjunto escultórico de vários artistas deste período a laborar nesta região, a autora apresenta uma série de argumentos estilísticos que a “ajudaram a discriminar a sua obra [de Ruão] e a distingui-la das demais”⁷⁷¹, permitindo-lhe situar a execução deste retábulo sob a aura direta do mestre normando.

Análise Plástica e Iconográfica

Esculpido no macio calcário de Ançã, o retábulo apresenta evidentes sinais de policromia (ainda que, na generalidade, quase desaparecida).

Na sua organização a obra encontra-se estruturada como uma edícula única lateralmente acrescida de dois torreões laterais que não constituem “corpos” cuja inclusão a afastaria da *genérica* organização compositiva e tipológica em que a mesma se inclui: as *pale*⁷⁷² (fig. 270). Esta disposição organiza um grande espaço central de representação, rematado por um arco abatido que assenta sobre o entablamento dos dois torreões adjacentes (desta forma tomando a funcionalidade das impostas), e sem que se possa referir a existência de

768 Idem, p. 85.

769 Ibidem.

770 GONÇALVES, Carla Alexandra, 1998 e 2005.

771 Ibidem, 2005, p. 337.

772 Vide nota 108.

pés-direitos. Em lugar destes, dois balaústres exentos avançam face à restante estrutura, suportados por mísulas que se destacam em ressaltos da base do retábulo, e eles mesmos assegurando o suporte do entablamento que, para o efeito, exhibe acentuadas projeturas. Seguindo a canónica organização das prescrições tratadísticas, o entablamento compõe-se de arquitrave de três bandas; friso decorado; e uma cornija de várias molduras de grande sobriedade. A decoração do friso é de enrolamentos fito e zoomórficos, em composição simétrica apartando-se de um medalhão central com um delicado busto feminino. A cada lado do medalhão, e afrontando-se sobre este, estão dois grifos cujas caudas se transmutam em sucessivos enrolamentos – num primeiro passo originando um querubim, seguidamente dando origem a um novo grifo, já próximo da projetura mais lateral. Sob o entablamento, nas cantoneiras do arco, abrem-se dois óculos vazios.

No coroamento da estrutura encontra-se um frontão semicircular, com a figura central de Deus Pai destacando-se em alto-relevo do tímpano liso. A figura encontra-se nobremente representada com um pesado e sumptuoso pálio cobrindo todo o torso, a mão esquerda repousando sobre o globo encimado pela cruz, e a outra levantada em bênção. A modelação do rosto é cuidada, o encaracolado da barba muito natural, a expressão é serena mas de olhar agudo, vendo-se a cabeça cingida por uma coroa imperial de elegante e esmerado tratamento escultórico. No extradorso do óculo abrem-se espessos enrolamentos de volutas intercalando taças com frutos e vasos com bocais cogulhados, terminando nos flancos com enrolamentos sob a forma de cabeças monstruosas. Ao centro, em alinhamento com a flecha do *arco*, destacar-se-ia um outro elemento, idêntico, entretanto perdido.

Assenta o conjunto numa base de secção lateral côncava, mais larga no topo, junto à cornija antecedendo os restantes elementos estruturais, deste modo transmitindo maior leveza à estrutura. É decorada com finos relevos fito e zoomórficos, com o escudo de armas dos Pinas ao centro da composição. A ambos os lados organizam-se motivos compostos por pares de elegantes aves soerguidas e de asas levantadas, suavemente debruçadas e bebericando de uma bacia de uma fonte. Dois pequenos querubins destacam-se projetantes das mísulas que suportam os balaústres, e nos flancos, nos campos sob os torreões, estão dois medalhões em baixo-relevo, representando um busto masculino e outro feminino, à esquerda e à direita, respetivamente. Foram ambos representados terçados, elegantemente ataviados e penteados, embora num cinzelado pouco esmerado e com evidentes incorreções na modelação dos perfis.

Os torreões laterais, de planimetria quadrangular, são coroados por um pequeno frontão semicircular concheado. Nas faces frontais, a uma altura já próxima do topo, possuem uma janela de lintel em arco de pleno centro, das quais se debruçam anjos, de mãos postas, voltados para o centro da composição, em prece piedosa pelo doloroso acontecimento representado no episódio central. Por baixo destas janelas, todo o campo é decorado com baixos-relevos de *pendurados* com motivos da *paixão*. No interior da edícula, as faces dos torreões *compõem e participam* do espaço representado, ao nível térreo exibindo longas portas terminando em arco de volta perfeita, e estas sobrepujadas por janelas idênticas às das faces frontais, embora cegas, mas minuciosamente detalhadas com padieiras, mainéis, ombreiras e peitoris, e uma das portadas ligeiramente entreaberta. Embora estas aberturas concedam *alargamento ao espaço da narrativa*, nenhuma das personagens as ultrapassa.

Coberto por uma abóbada com duas fiadas de caixotões alternadamente decorados com florões, o espaço central de representação acolhe o grupo de figuras em alto-relevo, carregado de dramatismo e com verismo representando o pungente episódio da *Lamentação de Cristo Morto*. Deitado e sem vitalidade, repousa já em terra o corpo mortificado de Cristo, amparado pelas costas por São João que delicadamente O reclina, simultaneamente acomodando e propiciando a Sua figura à piedosa veneração dos devotos.

A figura de Maria ocupa, naturalmente, uma posição central à composição, também ajoelhada em terra, de mãos postas e ligeiramente reclinada sobre o corpo inanimado de Jesus; o rosto espelha contida e apática consternação, misto de pasmo e conturbação, incrédula pela morte do filho. Ao lado direito está Maria de Magdala, com o rosto, os gestos, e a postura espelhando enorme agitação interior: os olhos inchados com as lágrimas escorrendo pelas faces; os lábios ligeiramente entreabertos, permitindo ver os dentes, exprimem o incontido lamento que se adivinha; os braços estão abertos e levantados aos céus, claramente exprimindo o profundo desalento da alma.

O tratamento anatómico do corpo de Jesus denota conhecimento e mestria no talhe e subtileza dos vários pormenores; muito emagrecido e supliciado, permite a correta pormenorização dos músculos superficiais e da ossatura sob a pele. O rosto, embora sereno, exprime o culminar de todo o tormento. Os Seus pés e mão superam o *restritivo* espaço

arquitetónico de representação, transcendendo *o abismo*, desta forma adquirindo acrescido realismo e concedendo maior *proximidade* à figura de Cristo.

Nas restantes personagens, como habitualmente, as indumentárias recobrem quase integralmente os corpos, embora estes se vejam representados com idêntica minuciosa pormenorização. A cuidada modelação dos pregueados sugere as diferentes densidades dos tecidos – mais pesados e espessos os mantos, mais leves e delicadas as túnicas e as camisas. Neste conjunto, realça-se em grande destaque a figura de Madalena, no delicado cuidado concedido à sua indumentária, nos punhos, nas golas da camisa com finos plissados, nas costuras do vestido, nos nós e laços do elegante vestuário, na pormenorização dos elos do fio que traz em duas voltas ao pescoço.

Na parede fundeira do espaço de representação, sobre o fundo liso (provavelmente, à data da sua execução pintado a fresco com uma *veduta ideata* da cidade de Jerusalém, vista a partir do *Gólgota*), releva-se em suave baixo-relevo a cruz do Calvário, em T, abrangendo a totalidade da altura da edícula.

Análise Geométrica

Considerando as medidas de A. 295 × L. 230 cm, aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.282$. Por aproximação, por defeito, considerámos tratar-se de um Retângulo $\sqrt{\Phi}$, com $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$.

Seguindo os métodos de divisão interna desta figura geométrica, e depois de aplicados e cotejados os traçados geométricos enunciados, embora os resultados obtidos por aplicação do método decorrente da *divisão dos lados do marco segundo a secção áurea* se aproximasse à organização compositiva do retábulo, encontrávamos, no entanto, alguns desacertos que não permitiam plenamente justificar a sua utilização prévia com traçado geométrico auxiliar da composição. No entanto, tal como na *análise plástica* da obra referimos, durante a observação do frontão deparámo-nos com a existência de uma lacuna compositiva: os enrolamentos adossados sobre a flecha do arco, no extradorso, encostam-se a um pequeno *soco* que não serve de suporte a qualquer elemento – ao contrário do que acontece em locais análogos deste coroamento (e no mesmo local de outros coroamentos

de idêntica tipologia⁷⁷³). Sem conhecimento de que elemento se trataria ou de que altura teria, tomamos como pressuposto que este elemento obedeceria a uma mesma *comensurabilidade*⁷⁷⁴ presidindo a este coroamento, e que o mesmo se encontraria *contido* numa circunferência [concêntrica àquela correspondente ao arco do óculo] que se desenharia na mesma continuidade dos enrolamentos nos flancos do frontão. Assim, tomando como referência o círculo correspondente ao arco do óculo, ampliámo-lo [a partir do mesmo centro] até aos limites externos dos enrolamentos laterais (fig. 271). Neste seguimento, igualmente aferimos que a arquivolta do óculo do frontão possui uma dimensão vertical de cerca de 1/5 da amplitude da cornija; que a altura do pequeno *soco* se encontra a cerca de 1/4; e que o elemento entretanto perdido, segundo a nossa proposta, se situaria a cerca de 1/3 daquela medida. Notavelmente, embora o tratadista florentino nunca refira uma tal tipologia [semicircular], é da sua prescrição que mais se aproxima a dimensão vertical deste frontão⁷⁷⁵ (fig. 272).

Dado este novo diâmetro nos fornecer uma solução que se nos afigurava plausível – racionalmente verosímil – tomando a linha de tangencia ao topo do mesmo círculo como referencia, por ele redimensionámos a altura do *marco* a partir da base, procedendo seguidamente ao gizamento da respetiva divisão interna. Desta forma, e perante o novo traçado, verificámos a existência de uma adequada *correspondência* com a global organização compositiva do retábulo (fig. 273).

De modo a simplificar e tornar mais legíveis as imagens, começamos por evidenciar e assinalar apenas as concordâncias dos respetivos elementos compositivos com as linhas resultantes da união dos vértices do *marco ABCD* com pontos que assinalam a divisão dos

773 Tal como sejam os casos dos retábulos: de São Pedro, na Sé Velha; o de São Marcos, em Tentúgal; o de Nossa Senhora do Rosário, na igreja de São Pedro do Sebal Grande; no do Sacramento de Vila Nova de Anços; no do Salvador, na capela do Espírito Santo, em Besteiros, Travanca; ou o da Anunciação, hoje no Museu da Guarda.

774 *Commodulatio* pode, igualmente, ser traduzida por *simetria*. Diz-nos Vitruvius que esta “nasce da proporção”, isto é, na *relação modular* entre as diferentes partes do edifício. Para melhor esclarecimentos dos termos latinos *commodulatio* e *symetria*, cf. VITRÚVIO, Marco (trad. MACIEL, Justino), Ed. 2006, p. 109 e ss.

775 Embora noutros locais já nos tenhamos referido a esta questão da dimensão vertical do frontão, pensamos ser importante referir que Sagredo propunha a dimensão de 1/3 para a altura do frontão semicircular; e que Alberti, nunca se referindo a uma tal tipologia de frontão, explicita: “nem mais do que uma quarta parte, nem menos do que uma quinta”, ALBERTI, Leon Battista, Ed. 2011, Livro VII, Cap. XI, p. 478. No entanto, ambos os tratadistas referem que o frontão pode ser acrescido de estátuas colocadas sobre pedestais. Ver também SAGREDO, Diego de, Ed. 1986, p. 120.

lados respetivos segundo a *secção áurea* (Φ). Começamos por referir o cruzamento das diagonais do retângulo horizontal $DC\Phi4\Phi7$ com o qual concorda o cimácio da cornija do entablamento; logo abaixo, sobre a projeção horizontal dos pontos aonde as mesmas diagonais interseitam as *secções áureas* verticais $\Phi6\Phi1$ e $\Phi5\Phi2$ ⁷⁷⁶, encontramos o arranque da mesma cornija sobre o friso; e por fim, no cruzamento das mesmas diagonais com as diagonais DB e CA do próprio *marco*, a localização da arquitrave. O cruzamento das diagonais do retângulo $DC\Phi3\Phi8$ marca a localização da chave do arco abatido; a *secção áurea* superior $\Phi7\Phi4$, pela qual alinham os topos dos coroamentos concheados dos torreões laterais – a mesma entidade geométrica pela qual alinha o *patibulum* da cruz. Seguidamente, mais abaixo, com a *secção áurea* inferior $\Phi8\Phi3$ alinham, igualmente, as janelas dos mesmos torreões – a mesma linha sob a qual se encontram representadas todas as figuras do episódio central. Embora só em proximidade (e por isso não a assinalamos) encontramos o arranque dos entablamentos dos torreões laterais com o eixo horizontal da composição. No conjunto das linhas verticais podemos ainda assinalar as projeções verticais dos cruzamentos das diagonais de ambos os retângulos verticais $D\Phi6\Phi1A$ e $\Phi5CB\Phi1$, a determinarem o vão edicular criado entre os pedestais; mais internamente, as projeções verticais dos cruzamentos das diagonais que dividem os lados menores destes retângulos em *extrema e média razão*, usados para definir o vão formado pelos torreões, com o qual concorda a amplitude total do frontão pelos extremos dos enrolamentos; ou mesmo, num outro cruzamento, a largura do arco do mesmo frontão.

Relativamente às personagens do episódio narrativo, todas situadas abaixo da *secção áurea* inferior $\Phi8\Phi3$, vemos a figura de São João localizado diretamente sobre o cruzamento da anterior com *secção áurea* $\Phi6\Phi1$. Com interesse, verificamos que a inclinação das costas e da cabeça do apóstolo dileto encontram alinhamento na diagonal do *marco* CA ; que o seu rosto está direcionado segundo a diagonal $D\Phi2$; e que as coxas igualmente alinham com $D\Phi1$. Amparada por João, e com a cabeça localizada sobre aquela mesma *secção áurea* vertical, a figura de Cristo encontra-se reclinada segundo a diagonal $\Phi8B$; e o arqueamento do corpo, na inflexão da coxa com o tronco, localizada sobre o cruzamento das diagonais do retângulo horizontal inferior $\Phi8\Phi3BA$. Mais central, o braço direito da

776 E nesses segmentos, dividindo-os em *extrema e média razão*.

figura de Maria alinha pela diagonal $\Phi 7\Phi B$, e o pranto da Mãe lamentando o Filho morto, dirigida segundo a diagonal $\Phi 4A$. A figura de Madalena encontra reciprocidade na diagonal DB , simétrica à de João.

Ao desenvolvermos o traçado com todas as ligações entre os diferentes pontos que dividem os lados do *marco* em *divina proporção* (fig. 274), encontramos acrescidas justificações para a presente organização compositiva. Começando pela estrutura tectónica, encontramos, no topo, a localização vertical do arco do óculo; e em baixo, a localização da cornija na charneira entre a predela e o espaço de representação. Nas representações figurativas, a cabeça da figura de Deus Pai concorda com um novo cruzamento de diagonais, as mesmas organizando a triangulação do torço. No mesmo conjunto de linhas, ainda sobre esta figura podem ser vistos o braço erguido em bênção e a cruz sobre o globo, conduzidas por duas diagonais. Em baixo, no grupo da representação central, a figura de Maria vê-se conduzida pela triangulação das diagonais do retângulo $\Phi 6\Phi 5\Phi 2\Phi 1$. Na figura de Cristo o tronco vê-se conduzido pela diagonal $\Phi 8B$; o braço alinhando $\Phi 8\Phi 2$; ou mesmo o pé concordando com $\Phi 3\Phi 2$.

Figuras Geométricas

As figuras geométricas encontradas resumem-se a dois grupos: um de círculos e outro de retângulos; e embora estes últimos apenas se encontrem *implícitos*, eles representam um importante papel auxiliar nesta organização compositiva – motivo pelo qual igualmente os referimos. Uma vez que a organização compositiva do frontão pressupõe a mais comum triangulação, igualmente o assinalámos na mesma imagem. (fig. 275).

Durante a procura das entidades geométricas presentes nesta composição, especificamente os retângulos⁷⁷⁷, verificámos uma interessante razão de proporcionalidade que aqui expomos.

777 Cujas natureza geométrica encerra notáveis e interessantes esquemas geométricos utilizados pelos artistas coetâneos a laborar um pouco por toda a Europa, e daí a importância que estes atribuíam aos retângulos porquanto eles comportem enormes implicações no seu trabalho sequente. Cf. BOULEAU, Charles, 1996, pp. 7 e 8; CASIMIRO, Luís Alberto, 2006, p. 853 e ss; HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 17 e ss.

Assim, quando desenhado um Quadrado correspondendo à largura total da edícula central – calculada pelo vão gerado entre os balaústres e à qual corresponde uma altura equivalente à do entablamento dos torreões laterais que servem de impostas ao arco abatido – os retângulos que desse quadrado *decorrem* demonstraram que a arquitrave se encontra, aproximadamente, a uma altura correspondente a um Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$); o cimácio da cornija a um Retângulo de Ouro (Φ); e que à razão de um Retângulo Raiz de Quatro ($\sqrt{4}$) se ajusta à mesma localização anteriormente encontrada por redimensionamento do círculo correspondente ao arco do óculo⁷⁷⁸. Por fim, verificámos ainda que a largura dos torreões laterais se encontra, aproximadamente, à razão proporcional de $\sqrt{\Phi}$ tomada a partir do mesmo Quadrado.

Ainda no conjunto dos retângulos verificámos que as pequenas janelas dos torreões são, aproximadamente, dois Retângulo de Ouro (Φ); e que, em ambas as do interior da edícula, é explícita a *marcação* do seu processo construtivo pela localização do peitoril (encontrando-se este exatamente à altura da divisão do Quadrado sobreposto a um Retângulo de Ouro (Φ) na horizontal)⁷⁷⁹.

Relativamente aos círculos pode ser referido um conjunto constituído por vários de pequenas dimensões: dois correspondentes aos medalhões na base do retábulo; outros dois correspondendo aos frontões no coroamento dos torreões; por baixo destes, outros dois correspondendo aos arcos das padieiras das janelas; outros dois, correspondendo aos óculos das cantoneiras; e um último correspondente ao medalhão ao centro do friso. Por fim, de maior importância, referimos o grande círculo correspondente ao óculo no coroamento da obra, verificando-se que o respetivo centro reside em alinhamento com a primeira moldura na base da cornija.

778 Deixámos assinalado o Retângulo Raiz de Três ($\sqrt{3}$) apenas para explicitação da construção do Retângulo Raiz de Quatro ($\sqrt{4}$).

779 A simples divisão dos chamados *retângulos dinâmicos* segundo as suas diagonais e respetivas perpendiculares gera superfícies *semelhantes* às do retângulo inicial. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 883 e ss; HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 10.

Estratégias de Significação

Sintetizando e simplificando a presente estrutura e reduzindo-a às mais elementares “formas e direções”, podemos ver um conjunto volumétrico aproximadamente retangular, horizontalmente demarcado, nos extremos, por duas largas faixas horizontais, e lateralmente delimitado por dois estreitos e largos retângulos verticais de menor altura. A área central é dinamizada volumetricamente por dois estreitos *cilindros* laterais, projetantes, enformando um mais destacado retângulo central, vazado e desprovido de densidade, no topo excedido por uma semicircunferência.

A faixa retangular inferior ecoa a transversal estabilidade do solo, solidez horizontal que permite aos dois estreitos mas poderosos vetores verticais projetá-la mais alto e elevá-la à faixa superior, transmitindo a todo o conjunto um dinâmico e equilibrado jogo de forças. Desta forma, horizontalidade e verticalidade conjugam-se, equilibrando e proporcionando o espaço central de representação.

Um arco deprimido forma o amplo vão central, na sua forma conjugando um retângulo a cujos cantos superiores foram suprimidos arcos de circunferência – modificação *constrangida* da sua forma arquetípica de um *círculo sobrepujando um retângulo*. Vazio na metade superior do seu volume interno, e materialmente adensado na área inferior por um conjunto de figuras, o abaixamento do arco tende a *oprimir* aquele espaço, comprimindo e empurrando para baixo as personagens – elas mesmas, já ajoelhadas e em grande proximidade do *solo*.

Propositadamente, afastada qualquer representação do centro geométrico da obra e aí gerando um enorme vazio, as duas principais representações figurativas foram localizadas na proximidade de outros dois poderosos focos cêntricos da composição, geometricamente inerentes ao *marco* em que se inscreve a obra. Em baixo, o *grupo da Lamentação* de imediato capta, impreterivelmente, a atenção do observador: seja pela sua maior proximidade física com este; pela dimensão das figuras representadas; por ele mesmo *agregar* outros focos excêntricos que reforçam a sua centricidade; e, por fim, pela natureza das formas representadas⁷⁸⁰, e do *assunto* ou episódio narrativo em que estas participam.

780 Rostos e figuras humanas, denominados por Michael Baxandal *atractores de atenção* (BAXANDALL, Michael, 1994).

Podemos, assim, dizê-lo o foco cêntrico da presente composição retabular, *Pietá* soberbamente organizada com o intuito de “servir de veículo à manifestação de sentimentos de purificação espiritual”, numa atitude “de resgate individual, na procura da Salvação”⁷⁸¹.

Notavelmente, não encontramos neste ponto um rosto ou sequer uma das figuras do episódio narrativo, mas um hiato, um vazio, uma inexistência, expressa pela ausência da vitalidade da figura de Cristo, cujo corpo martirizado encontramos, logo abaixo, em ângulo dirigido ao solo. É deste ponto que nasce uma série de vetores apontando na direção dos restantes *focos excêntricos* desta composição. Maria, João e Madalena, de olhar dirigido sobre a figura de Cristo, para ele reconduzem a sua centricidade, direção e núcleo que se veem reforçados pelas figuras dos dois anjos, em oração nas janelas dos torreões. Mais próxima do eixo vertical da composição, a figura de Maria colhe acrescido destaque relativamente aos restantes, dado existir entre Si e o Seu filho uma reciprocidade direcional veiculada pela posição e orientação dos rostos; mas igualmente por esta figura beneficiar da localização mais próxima do eixo vertical da composição reforçada pelo madeiro da cruz.

Um outro foco cêntrico tenderá, seguidamente, a captar a atenção do observador. Isolada e destacada, ao alto, localizada logo acima de um outro foco geométrico da composição, a figura de Deus Pai constitui-se poderoso – e final – foco de centricidade. Infundindo direccionalidade ao conjunto, para ele conflui a marcada verticalidade do corpo central, ela mesma sublinhada pelos dois balaústres e torreões apontando ao alto. Envolto por uma *aura* cuja radiância os enrolamentos corporalizam, e emulando a própria *abóbada celeste*, embora secundário e excêntrico nesta composição, este elemento é, verdadeiramente, o termo do sequencial arranjo da estrutura narrativa.

Evidenciando domínio exímio na elaboração de uma composição destinada a gerar piedosos sentimentos devocionais, o artista retrata o episódio sob uma abatida *abóbada celeste* representando o céu opressivo da tempestade que àquela hora se abateu. Sob o amplo hiato, habilmente exprimindo a ausência e o vazio, comprime em direção ao solo o amargurado e piedoso grupo que lamenta a morte do *Messias*. A figura do *Filho de Deus que voluntariamente se sacrificou para redenção de toda a Humanidade*, supliciado e

781 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 66.

morto pelos mesmos Homens que veio salvar, é habilmente colocada em estreita proximidade com observador. Já avançando e superando o espaço arquitetónico exclusivamente destinado à representação, *transpondo o abismo*, ela adquire acrescida verosimilhança e suscita empática compaixão.

Verdadeiro proscénio concebido para a representação *do sagrado*, esta estrutura *tectónica* constitui-se como *espaço de transsumção*⁷⁸² do real, dele participando mas simultaneamente incrementando-o: abertura, revelação e acesso ao divino. Afetando a pura divisão entre a obra e o que lhe é exterior⁷⁸³ – entre a representação e o real – mais do que uma *moldura* concebida para enquadrar a obra de arte, a estrutura retabular (*obra* ele mesma) é *um portal*, comunicação de duas vias, concedendo ao devoto privilegiado *acesso ao sagrado*.

3.3.12 – O RETÁBULO DE SÃO MARCOS NA IGREJA DE SÃO SALVADOR DE COIMBRA

Contextualização

No interior da igreja românica de São Salvador de Coimbra, instituiu António Velez Castelo Branco a capela colateral ao evangelho como seu jazigo familiar, local para onde mandou trasladar os restos mortais de seus pais – Maria Mendes Caldeira e Gaspar Dias Velez, distinto embaixador de D. João II e de D. Manuel – aí se fazendo sepultar posteriormente, e nele reservando lugar para a sua esposa⁷⁸⁴.

Esclarecendo e aprofundando outros dados biográficos que os restantes autores brevemente referem, Carla Gonçalves alude à posição social de Gaspar Velez e ao seu

782 *Transsumptio* – termo encontrado em Nicolau de Cusa e que se apresenta mais rico que o termo português *transposição*. Tal como vem referido em nota na obra *Douta Ignorância*, é “um conceito que corresponde, em certo sentido, ao alemão *Aufhebung*, que nem a palavra *superação* nem a palavra *transposição* traduzem plenamente” (CUSA, Nicolau de, Ed. 2008, nota 52, p. 41).

783 DERRIDA, Jacques, 1978.

784 CORREIA, Vergílio, e GONÇALVES, António Nogueira, 1952, p. 29; BORGES, Nelson Correia, 1981, pp. 23-52; DIAS, Pedro, 2003; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 559-562.

destaque em importantes centros da Europa de antanho – Roma, Florença, Espanha e França – o que terá *valido* à sua descendência a necessária proximidade, o contacto social, cultural e artístico, que *propiciaram* a encomenda *incomum* desta obra de exceção⁷⁸⁵. Na sua opinião, as inscrições dos epitáfios em latim e a “intenção de perenização” por via da retratação dos encomendadores, traduzem “uma grande vontade, ainda que extemporânea, de mostrar a erudição clássica da linhagem”, exaltando o carácter culto e esclarecido dos comitentes⁷⁸⁶.

Colhendo opinião unânime por parte dos vários estudiosos que à obra de João de Ruão se dedicaram, o magnífico retábulo que enobrece esta capela é-lhe atribuído, obra da *segunda época* – distinção generalizadamente seguida e originalmente proposta por António Nogueira Gonçalves⁷⁸⁷.

Devendo a capela ter sido edificada em data posterior ao falecimento do pai do comitente⁷⁸⁸, a 29 de março de 1540, e avaliando a sobriedade do *estilo* extremamente depurado, Nelson Correia Borges considera-a de uma data “até bastante posterior”⁷⁸⁹; enquanto Pedro Dias, fundamentando-se em “evidentes razões estilísticas”, encontra uma data mais próxima daquela, afirmando que “o retábulo tem (...) de ser posterior”⁷⁹⁰. Recentemente, Carla Gonçalves propõe um arco cronológico mais conciso – entre 1545 e 1550 – tomando por base os “pequenos detalhes de ornamentação” e o “formalismo das personagens esculpidas”, patentes numa estrutura retabular que evidencia já “novas opções de coordenação e de clareza espacial” – na sua opinião, os mesmos certamente resultantes, também, do gosto do encomendador⁷⁹¹.

785 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 559-560.

786 Ibidem.

787 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, pp. 115-170.

788 A estrutura arquitetónica da capela espelha o *programa classicista* do Renascimento – numa adequação, ou aproveitamento, à anterior estrutura românica – motivo pelo qual é, também, atribuída ao mesmo mestre.

789 BORGES, Nelson Correia, 1981, p. 25.

790 DIAS, Pedro, 2003, p. 141.

791 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 560.

Análise Plástica e Iconográfica

O retábulo organiza-se em três corpos e dois registos, com o corpo central destacando-se volumetricamente dos restantes. Avançando ligeiramente projetante face à restante estrutura, também a maior dimensão vertical da edícula central do segundo registo, excedendo as laterais, concede a este corpo central acrescido realce. O conjunto assenta sobre uma base muito simplificada, da qual se releva, apenas, uma cartela ao centro da projetura que volumetricamente se destaca *como suporte* do corpo central. Caracterizada por um enorme depuramento decorativo, a estrutura evidencia, com brilhantismo e clareza, o purismo das suas formas arquitetónicas (fig. 276).

Empregando uma correta sobreposição de ordens, para organização dos corpos e respetivos espaços de representação foram colocadas pilastras dóricas no primeiro registo e coríntias no segundo, ambas de fuste liso e assentes sobre as bases [sem pedestais], só nas primeiras observando-se a êntase preconizada. Demarcando e conferindo maior notoriedade à edícula central do segundo registo, frente às pilastras que a organizam, destacam-se dois balaústres que assentam sobre vigorosas projeturas salientando-se da cornija do entablamento central.

Estruturando a sobreposição entre registos, o entablamento compõe-se de arquitrave de duas bandas, friso quase sem decoração, e uma mísula de grande sobriedade composta de apenas duas molduras. O friso é igualmente muito sóbrio, quase sem decoração, ao centro do qual se destaca apenas com uma cartela elíptica em baixo-relevo, e dois pequenos mascarões relevando-se na prumada das pilastras laterais. Sob os balaústres do registo superior, e reforçando as referidas projeturas que os suportam, destacam-se duas elegantes mísulas decoradas com querubins em alto-relevo.

No segundo registo, a edícula central beneficia de maior realce e confere a toda a obra acrescida sumptuosidade, extravasando a *estrita* organização ortogonal a que obedece a restante estrutura. O entablamento, elevado pelos elegantes balaústres, é projetado acima daquele originalmente *imposto* aos corpos laterais, como que *fragmentando-o* (ainda visível atrás dos balaústres), e acima dele elevando-se. Desta forma, com dimensão vertical acrescida, a edícula central colhe magnificência e predomínio visual. Este entablamento assim *tripartido* é de organização idêntica àquele entre registos, embora com o friso isento de qualquer decoração. Sobre o excerto do corpo central, ergue-se

um sóbrio e corretamente lançado frontão triangular, em cujo tímpano se destaca, em alto-relevo, a figura de Deus Pai abençoando. Sobre os corpos laterais duas espessas volutas encostam-se àquele, estabelecendo uma adequada triangulação em continuidade com as suas empenas, ampliando e estendendo a mesma configuração como coroamento de toda a *máquina retabular*.

Excetuando a edícula central do segundo registo, em todas as outras se abrem nichos pouco aprofundados, em arco de volta perfeita. No primeiro registo as conchas dos nichos são lavradas de vieiras; no segundo são lisas, não apresentando quaisquer labores. Na edícula central do primeiro registo encontra-se um magnífico vulto-perfeito figurando São Marcos, sentado numa banquetta escrevendo sobre um livro assente nos joelhos; a seus pés, docilmente sentado a seu lado, com uma pata erguida, o leão estende-lhe o tinteiro. Nas edículas laterais estão duas imagens, também em vulto-perfeito, dos “instituidores” da capela: António Velez e sua mulher, Ana Mendes, à esquerda e direita respetivamente, ambos ajoelhados e de mãos postas voltados ao centro, em piedosa veneração.

A figura de São Marcos é de invulgar e impar beleza, representando o homem sábio, ponderado, profundamente mergulhado na sua escrita (fig. 277). A modelação do rosto é verdadeiramente magistral, talhado com enorme cuidado e meticoloso naturalismo, nele quase sendo possível sentir o *palpitar da vida* (fig. 278). Uma das mãos firma o livro aberto com um elegante gesto de mão, enquanto a outra, serena e majestosamente regista a *Boa-Nova*. Os panejamentos, espessos, denotam a densidade e o peso do manto, com pregueados vários caindo naturalmente. Não faltam à restante caracterização da figura outros, inúmeros, pormenores, tais como as abotoaduras da túnica, sobre o peito, com pequenas presilhas prendendo delicados botões. O leão, certamente sem um conhecimento efetivo e presencial do artista e, talvez, *captado* de uma gravura, não condiz com o exímio vulto de São Marcos.

As imagens dos doadores são, igualmente, de muito bom cinzelado, embora sem o mesmo cuidado e atenção concedidos à figura do evangelista. António Velez é representado em idade já avançada, ajoelhado em oração, frente a um atril em que se encontra poisado, aberto, o *livro dos salmos*. O rosto tem uma expressão muito serena, de olhar tranquilo e algo meditativo, as feições são muito finas e bem modeladas, o cabelo muito curto e a barba longa e penteada. A figura de Ana Mendes contrasta com aquela na idade. O rosto é o de uma jovem e bela mulher, igualmente serena e exprimindo, também, idên-

tica *abstração* meditativa. As feições são de grande delicadeza, embora exibam traços mais *homogêneos* denunciando, talvez, uma modelação mais *idealizada* e afastada de uma fidedigna retratação (fig. 279). Também ajoelhada frente ao *livro* aberto sobre um atril, a sua postura é menos natural, mais rígida, e menos naturais, também, os pregueados do seu vestuário.

No segundo registo, em lugar de maior proeminência em todo o conjunto retabular, foi atribuído particular destaque compositivo à representação da *Assunção da Virgem* (fig. 280). A figura de Maria ocupa, naturalmente, o centro da composição, de pé sobre uma nuvem da qual se destaca frontalmente um querubim. Em seu redor encontra-se um grupo de anjos acólitos: dois amparando o crescente lunar, outros dois segurando o manto, e no topo, os dois mais jovens coroando-A. O alto-relevo é, igualmente, de notável qualidade escultórica: a figura da Virgem surge em pose hierática e de imensa dignidade, com um muito ligeiro contraposto – ainda que um pouco hirta – numa postura elegante e de muito sóbria atitude, bem condicentes como a Sua natureza e condição. O cinzelado é extremado, tendo sido concedido enorme pormenor, também, a pequenos, quase ínfimos pormenores (numa imagem situada a quase 4 metros do solo), tais como pequenos botões nos punhos, costuras, bainhas e plissados na gola da túnica e do vestido, ou muito finas melenas de cabelo pendendo sobre as costas e os ombros. O rosto é de uma mulher idónea, refletida e grave, embora simultaneamente exprimindo extrema complacência, candura e serenidade, compaixão e generosidade de alma. As figuras dos pequenos anjos planando em torno da Virgem receberam idêntico e esmerado cuidado no cinzelado, todos exprimindo muito naturais posturas, com os rostos patenteando expressões perfeitamente diferenciadas, infantilmente sorridentes e brincalhões embora em contida e adequada postura. As suas roupagens veem-se muito finas, leves e esvoaçantes, denotando, o idêntico conhecimento e domínio das proporções anatómicas destas mais jovens idades.

Nas edículas laterais encontram-se os altos-relevos de São Pedro e de São Miguel, à esquerda e à direita respetivamente. Ainda que sem o mesmo aprimoramento escultórico que caracteriza a imagem de São Marcos, o alto-relevo de São Pedro é de grande qualidade plástica (fig. 281). Com proporções anatómicas muito bem harmonizadas, de pé e num muito suave contraposto, o peso do corpo repousa sobre a perna esquerda, encontrando-se a direita só muito ligeiramente fletida, com o pé ainda no solo e levemente soerguido, quase avançando e superando o *abismo*. Na mão esquerda segura aberto o *livro*

das escrituras, e na direita, num elegante gesto com o punho ligeiramente pendente sob o peso, segura a chave das *portas do céu*. Parcialmente calvo e barbado, de olhar agudo e penetrante, as suas feições exprimem a vitalidade do Apóstolo ciente da nobre missão de que foi investido por Cristo.

Na edícula à direita representa-se a luta de *São Miguel combatendo o demónio*, grupo evidenciando uma organização de grande interesse formal e compositivo (fig. 282). Central ao episódio representado, encontramos a figura do Arcanjo subjugando o demónio, trajando armadura completa e um manto esvoaçante pelas costas. Com um braço erguido segura a espada; no rosto exprime uma plácida expressão embora espelhando absoluta determinação na sua intenção; na sua atitude patenteando o momento preciso em que iniciou desferir o golpe, mas não sem que a mão oposta firmemente segure a balança e assegure o resgate das almas.

Debate-se malogradamente o demónio sob os pés do Arcanjo, uma mão agarrando o manto, e a outra, em desespero, puxando a si um dos pratos da balança, desta forma desequilibrando-o inexoravelmente. Em espaço ambivalente, a figura demoníaca coabita, simultaneamente, o espaço do real, avançando para além dos limites impostos pela estrutura retabular – ao contrário da figura de São Miguel que se mantém restrita à área edicular, o espaço de representação. Impondo-se à estrutura arquitetónica a figura adquire realce, e com este acrescido verismo, suscita maior temor no devoto observador. Antevendo-se a sua *queda*, a asa resvala já sobre a cornija do entablamento intermédio, sobrepondo, também a perna e a garra frente à pilastra limitando o flanco direito.

O semblante do Arcanjo está absolutamente impassível, tranquilo e decidido, contrastando com a abjeção espelhada no rosto exaltado da besta hedionda retorcendo-se sob os seus pés. Com a espada erguida acima da cabeça, o Arcanjo indicia o subtil e implacável momento em que a decisão já foi tomada e golpe iniciado, gesto e expressão de acutilante certeza e determinação, num perfeito jogo de equilíbrios em que a virtude vence a iniquidade.

Esculpiu-se de tal forma este relevo, num intricado jogo de volumes sobrepostos, em que o prato soerguido da balança – cujo travessão se encontra parcialmente desaparecido – bem afastado da figura de São Miguel, surge hoje como que *suspenso* da pilastra no flanco direito. A espada erguida por cima da cabeça, afastada frontalmente pelo braço e só unida, na ponta, ao fundo da edícula por entre as asas abertas do Arcanjo; as pernas afastadas por entre a cabeça, os braços e as pernas da figura do demónio; os

pratos e haste da balança pendurados e repletos de figurinhas – o conjunto evidencia um complexo e difícil enleio de formas habilmente gerado num bloco único.

A obra não apresenta quaisquer vestígios de policromia.

Análise Geométrica

Considerando as medidas de A. 465×300 cm, aproximadamente, somos conduzidos ao *marco* com o módulo $m = 1.55$. Por aproximação, por excesso, considerámos poder tratar-se de um Retângulo Composto VI, com $m = 1.577$.

Depois de gizados e cotejados os diferentes traçados decorrentes de todos os processos de divisão enunciados na metodologia, verificámos que a organização compositiva da presente estrutura retabular não foi idealizada em função do traçado decorrente da divisão interna daquele Retângulo Composto, mas da metodologia que decorre da *divisão harmónica dos lados do marco segundo a Secção Áurea* (fig. 283).

De modo a simplificarmos e melhor explanarmos a nossa análise, começamos por apresentar *apenas* o traçado interno decorrente da união dos vértices do *marco* *ABCD*, com os pontos resultantes da divisão dos lados respetivos *em extrema e média razão*, os pontos Φ de 1 a 8, traçado desenhado a azul na fig. 284. Nesta imagem encontram-se igualmente assinalados os principais pontos de concordância entre ambos, justificando a utilização prévia daquele como auxiliar de composição.

Assim, começamos por referir a localização da cornija do entablamento intermédio – elemento *estrutural* na organização compositiva assegurando a sobreposição dos registos – corretamente alinhada pela mediana horizontal do *marco*; e no topo, também a cornija do entablamento dos corpos laterais – estruturalmente, idêntica à primeira – concordando com a projeção horizontal do *importante* cruzamento das diagonais do retângulo superior *D Φ 7 Φ 4C*.

Verticalmente, assinalamos a localização das pilastras e balaústres demarcando o corpo central – também elementos de suporte essenciais à *ossatura* estrutural da máquina retabular – corretamente aprumados pelas projeções verticais de três cruzamentos colineares deste traçado [a ambos os lados do eixo vertical da composição]. Referindo apenas o lado esquerdo (dado o direito ser seu simétrico segundo o eixo vertical da composição e igualmente identificado na imagem) começamos por assinalar o primeiro cruzamento,

resultante da interseção da mediana horizontal com as diagonais do retângulo vertical $DA\Phi 2\Phi 5$; o segundo e terceiro, acima e abaixo do eixo horizontal da composição (também simétricos entre si) resultantes dos cruzamentos das diagonais do retângulo vertical $DA\Phi 1\Phi 6$, com as diagonais $D\Phi 3$ e $\Phi 4A$, respetivamente (linhas representadas a amarelo claro na imagem).

Ainda a nível estrutural, assinalamos o arranque do entablamento dos corpos laterais (o assentamento da arquitrave sobre os capitéis), em alinhamento com a projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais do retângulo superior $D\Phi 7\Phi 4C$ com as diagonais do retângulo $D\Phi 8\Phi 3C$ (igualmente dois pontos colineares); e, também, o arranque do entablamento da edícula central deste segundo registo⁷⁹² com a projeção horizontal dos cruzamentos das mesmas diagonais do retângulo $D\Phi 7\Phi 4C$ com as diagonais $\Phi 6B$ e $\Phi 5A$ (unindo os vértices inferiores do marco com os pontos que dividem o lado superior respetivo pela mesma *razão áurea*).

Por fim, referimos ainda que as figuras representadas em ambos os registos dos corpos laterais aprumam com exatidão pelas projeções verticais dos cruzamentos das diagonais dos retângulos verticais $DA\Phi 1\Phi 6$ e $\Phi 5\Phi 2BC$ sobre a mediana horizontal do *marco* – importando salientar que esta projeção vertical encontra, em cima e em baixo, outros cruzamentos com este colineares, nomeadamente, os que resultam da interseção das diagonais $D\Phi 2$ com $C\Phi 7$, e $\Phi 8B$ com $\Phi 5A$ (referindo apenas aqueles à esquerda do eixo central, dado os da direita serem simétricos).

Verificámos que o autor não se socorreu das *secções áureas* do traçado como elementos *essenciais* da sua estrutura retabular. Pelo contrário, talvez mesmo evitando-as, toda a organização resulta, antes, de uma mais intrincada e subtil relação entre as várias *entidades geométricas* que daquelas dimanam, e só em pequenos *apontamentos* se pode verificar a sua utilização.

Seguidamente assinalamos as várias linhas do traçado que vimos encontrarem relevância maior na organização e disposição das várias representações figurativas.

792 Consideramos que estes desvios ao traçado regulador – cujas devidas ressalvas referimos em local apropriado – são igualmente passíveis de ocorrer durante o processo de passagem do desenho original à pedra, mormente numa obra com as presentes dimensões.

Começamos por assinalar a localização da coroa da Virgem diretamente sobre o mesmo cruzamento das diagonais do retângulo superior $D\Phi7\Phi4C$, anteriormente referido. Cruzando este ponto, mas como que dele partindo, prolongam-se para baixo as diagonais $D\Phi4$ e $C\Phi7$, encontrando as projeções verticais dos supra referidos cruzamentos das diagonais dos retângulos verticais $DA\Phi1\Phi6$ e $\Phi5\Phi2BC$ sobre a mediana horizontal do *marco* (o *eixo* que preside à disposição das figuras de São Pedro e São Miguel nos corpos laterais). Com interesse verificávamos, igualmente, que sobre a mesma interseção cruzam as diagonais $D\Phi2$ e $C\Phi1$ (à esquerda e à direita, respetivamente), estas *conformando* a organização estrutural dessas mesmas figuras (assinalado a branco na imagem).

Já no primeiro registo, sobre pontos *análogos*⁷⁹³ deste traçado regulador, e igualmente intersetando o eixo segundo o qual foram dispostas as representações de António Velez e de Ana Mendes, as diagonais $\Phi6B$ e $\Phi5A$, de forma idêntica *apartando-se* a partir da coroa da Virgem, não só *propiciam* a triangulação a que esta figura obedece, como igualmente *estipulam* a inclinação dos dorsos destas duas figuras. Ainda sobre estes relevos, e cruzando os mesmos pontos assinalados sobre as suas cabeças, as diagonais do retângulo horizontal inferior $\Phi8AB\Phi3$ dirigem os seus olhares aproximadamente sobre o texto redigido por São Marcos, cujos antebraços igualmente se inclinam acompanhando as mesmas diagonais.

Por fim, assinalamos outros dois pontos simetricamente organizados pela interna e inerente estruturação do *marco*, sobre os quais encontramos as mãos postas da Virgem, e a cabeça de São Marcos – neste último vendo-se, igualmente, a inclinação dos ombros seguir as diagonais do retângulo $\Phi7AB\Phi4$ que aí se cruzam. As diagonais do *marco*, intersetando os mesmos cruzamentos em que a *secção áurea* superior $\Phi7\Phi4$ divide ambas as *secções áureas verticais* $\Phi6\Phi1$ e $\Phi5\Phi2$ em *extrema e média razão*, encontram na composição a inclinação dos corpos e posturas dos dois anjos que amparam o crescente lunar.

Depois de assinaladas e identificadas as várias adequações estruturais e compositivas *apenas* por cotejo com o traçado decorrente da união entre os vértices do *marco* e os pontos de divisão dos lados em *divina proporção*, prosseguimos com a identificação das mesmas adequações, agora ao traçado decorrente das uniões entre os vários pontos Φ

793 [Symmetria] “(...) que em grego se diz *analogia*”. VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, Livro III, Cap. I, 1.

(traçados a vermelho na imagem) (fig. 285). Dada ser uma continuação da mesma metodologia, logo se verifica que algumas das anteriores adequações igualmente aqui se mantêm, notavelmente as *estruturais*, motivo pelo qual as mantemos na imagem apresentada (diferenciadas a azul claro).

Prosseguimos assinalando a cornija do entablamento sobre a edícula superior do corpo central, concordando com a projeção horizontal do duplo cruzamento das diagonais $\Phi 6\Phi 3$ com $\Phi 5\Phi 7$, e $\Phi 6\Phi 4$ com $\Phi 5\Phi 8$; e, lateralmente, as projeções verticais que terão fornecido a prumada das pilastras dos flancos (*análogas* à anterior, isto é, resultantes de análogos cruzamentos do traçado, desta feita em lados perpendiculares) resultantes dos cruzamentos das diagonais $\Phi 7\Phi 2$ com $\Phi 6\Phi 8$, e $\Phi 5\Phi 8$ com $\Phi 7\Phi 1$ (à esquerda); e de $\Phi 5\Phi 3$ com $\Phi 4\Phi 1$, e $\Phi 4\Phi 2$ com $\Phi 6\Phi 3$ (à direita).

Passamos agora a assinalar todas as adequações entre a organização das representações figurativas e o traçado respetivo (a branco na imagem). Assim, começamos por referir a localização da figura de Deus Pai, no tímpano, ao centro do cruzamento das diagonais $\Phi 6\Phi 4$ com $\Phi 5\Phi 7$; e com aquela primeira diagonal alinhando, também, o braço da figura, erguido em bênção. Seguidamente, no segundo registo, assinalamos a inclinação da figura de S. Miguel adequando-se à diagonal $\Phi 5\Phi 3$; e do lado oposto, a figura de São Pedro beneficiando da sua análoga $\Phi 6\Phi 8$. No primeiro registo assinalamos as figuras dos doadores, cujas inclinações beneficiam das inclinações das diagonais simétricas a estas duas anteriormente assinaladas: $\Phi 7\Phi 1$, à esquerda, e $\Phi 4\Phi 2$, à direita. Igualmente interessante é o cruzamento das diagonais do marco sobre estas últimas, sobre os quais encontramos as mãos postas em oração de ambas as figuras. Na edícula central deste primeiro registo, a figura de São Marcos encontra-se *conduzida* pela triangulação formada sob o cruzamento das diagonais do retângulo $\Phi 6\Phi 1\Phi 2\Phi 5$, área verticalmente delineada em *divina proporção*. Verifique-se ainda os extremos interiores do entablamento, ao centro, em correcto alinhamento com estas duas *secções áureas* verticais, ou o arranque dos *vasos* dos balaústres em perfeito alinhamento com *secção áurea* superior $\Phi 7\Phi 4$.

Ao sobrepor ambos os traçados (esbatidos de forma a simplificar o resultado e melhor identificar o conjunto resultante), torna-se evidente a preponderância do traçado geométrico regulador na global organização compositiva, acrescentando duas linhas não

pertencentes ao traçado⁷⁹⁴, mas que igualmente justificam a inclinação das empenas do frontão e a sua extensão aos corpos laterais (fig. 286).

Figuras Geométricas

Tal como na *metodologia* referimos, prosseguimos com a procura das restantes *entidades geométricas*, nomeadamente as mais habituais *círculos, triângulos e retângulos*. Embora tenhamos procurado a existência tácita de pentágonos ou hexágonos, não encontrámos qualquer destas formas (fig. 287).

Começamos por assinalar o triângulo referente ao frontão triangular, obtusângulo e isósceles, cuja forma se estende implicitamente a todo o coroamento da estrutura retabular por via das volutas que, adossadas sobre o corpo central, sobrepujam os corpos laterais.

Seguidamente referimos o conjunto de círculos, todos correspondentes aos arcos dos nichos que suavemente se aprofundam em cada uma das cinco edículas (quatro laterais e uma central, no primeiro registo), evidenciando-se o da edícula de São Marcos, consideravelmente maior, com pouco menos do dobro do diâmetro das restantes, das quais são ligeiramente maiores os inferiores.

Relativamente aos retângulos, tal como em outros casos o referimos, todos foram inicialmente procurados por sobreposição de imagens e sucessivos redimensionamentos sempre proporcionais, desta forma tendo-nos sido possível encontrar dois *Retângulos Dinâmicos*: um primeiro, relativo à edícula de São Marcos, na qual identificámos um Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$); e um Retângulo de Ouro (Φ), correspondente à edícula da Assunção da Virgem⁷⁹⁵. Notavelmente, verificámos igualmente que

794 O artista poderá fazer uso “não só dos pontos projectados sobre os lados que entender, ou que melhor servirem a sua composição, como procederá de forma análoga com as linhas construídas no interior da superfície rectangular”. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 937.

795 Em ambos encontrámos diferenças mínimas na adequação às respetivas áreas ediculares, embora as consideremos desprezíveis tendo em conta a dimensão da obra e a natural imprecisão na passagem da *idea* à pedra anteriormente referidas. Por outro lado ainda, o alinhamento vertical entre ambos não deixa qualquer margem para dúvidas da sua efetividade.

ambos se encontram em estrito alinhamento vertical⁷⁹⁶.

Importa referir que, em ambos os casos, a metodologia inerente à construção de cada retângulo toma objetivo relevo compositivo. No caso da edícula de São Marcos, o entablamento existente na articulação entre a parede fundeira e a concha do nicho, concorda com a aresta superior do quadrado que serviu de base à sua construção (identificado a vermelho na imagem). Na edícula *da Assunção da Virgem* averiguámos existir um notável alinhamento da mesma aresta superior do quadrado (na sua origem construtiva) com a altura dos ombros da Virgem e o topo das asas dos anjos; e, também, pela existência de um *inerente Retângulo Raiz de Dois*, a aresta superior deste concordando com a altura do entablamento dos corpos laterais e a localização da coroa da Virgem (fig. 287).

Verticalmente alinhados e com um igual quadrado na sua *base*, em ambas as composições ediculares se empregou o método construtivo do Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$)⁷⁹⁷, mas necessariamente *valorizando-se* [ou concedendo acrescida notoriedade] à edícula superior – dada a *natureza* da figura e episódio representados – estendendo as suas possibilidades compositivas por alargamento a um Retângulo de Ouro (Φ), mas conjugando e fazendo uso da *construção* anterior⁷⁹⁸.

Se sobre as mesmas áreas invertermos o processo construtivo de cada retângulo, o resultado vê-se interessantemente incrementado (fig. 288): na edícula inferior, com o novo retângulo assim proposto, o quadrado na *base* do processo construtivo faz coincidir a sua aresta com a localização dos joelhos do evangelista; na edícula superior, a aresta horizontal do quadrado (que agora se traçou a partir do topo da edícula), coincide com os pés dos anjos que ladeiam a figura da Virgem; e a aresta horizontal correspondente ao

796 Procurando a confirmação e corroboração desta metodologia, comparámos as medidas por nós efetuadas no local, durante as quais registámos uma área interna de, aproximadamente, A. 145 × L. 100 cm para a edícula inferior; e A. 165 × L. 100m para edícula superior (esta por aferição num programa computacional e para a qual considerámos a mesma largura). Fomos desta forma conduzidos a um *módulo* $m = 1.45$ para a primeira edícula; e $m = 1.65$ para a segunda. A primeira excede o *módulo* do Retângulo $\sqrt{2}$ (com $m = 1.414$) em 3 centésimas e 6 milésimas; e a segunda supera o *módulo* do Retângulo Φ ($m = 1.618$), em 3 centésimas e duas milésimas. Tais diferenças significam, em medidas reais, um acréscimo de 3,6 cm (em altura) para a primeira edícula; e de 3,2 cm (também em altura), para a segunda – diferenças que, neste contexto, consideramos poderem ser desprezadas.

797 Conseguído por rebatimento, para a vertical, da diagonal respetiva.

798 O Retângulo de Ouro é obténível por rebatimento para a vertical da linha que une o ponto médio de uma das arestas verticais do quadrado na base, com o vértice superior oposto. Com centro naquele ponto *M*, a diagonal é rebatida para a vertical, determinando esta a altura do referido retângulo.

Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), agora em baixo, corresponde à localização em que a Virgem tem assentes os pés e ao local em que os anjos seguram o crescente lunar. Estas características são, assim, imediatamente apreensíveis, mas o seu integral desenvolvimento só se apreende com o gizamento dos respetivos traçados internos (fig. 289). Passemos, pois, à sua análise.

A edícula de São Marcos

Desenhando sobre o marco encontrado, *ABCD*, as respetiva *subdivisões harmónicas*, das quais resultam nove Retângulos Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) exatamente iguais⁷⁹⁹, unindo os vértices do marco aos pontos projetados sobre os lados respetivos (H de 1 a 8), e estes entre si, obteremos o traçado geométrico que se ilustra na fig. 294.

Se já nos foi possível antever algumas soluções compositivas por via das mais evidentes características geométricas deste Retângulo, por cotejo com o respetivo traçado interno tornou-se óbvia a sua utilização prévia como traçado auxiliar desta composição (ainda que elementar, mas denotando graciosa harmonia na sua adequação ao traçado) e que passamos a referir:

Começamos por assinalar a inclinação do rosto de São Marcos conduzida pela diagonal *H5H1*; ou a triangulação formada pelos braços do evangelista, segundo as diagonais *H6B* e *H5A*; também os antebraços [com uma mão escrevendo e a outra segurando o livro] seguindo a inclinação das diagonais *H7B* e *H4H1*, respetivamente; e, também, o livro de São Marcos, aberto e poisado sobre os joelhos, alinhado por uma das mais importantes *entidades geométricas* do traçado, a horizontal *H8H3*⁸⁰⁰.

Mais abaixo, a figura do leão vê-se alinhada por um interessante conjunto de linhas: a localização do animal é marcada pela projeção vertical dos *polos* ao lado direito do *marco*

799 Para esclarecimento adicional sobre os métodos de divisão interna dos Retângulos Dinâmicos Cf. HAMBIDGE, Jay, 1967, pp. 39-42; GHYKA, Matila, 1977, a), p. 159; e b) p. 129; CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 942 e ss.

800 Os polos do *marco*, também denominados “eyes” por HAMBIDGE, Jay (1967, p. 51), são pontos “extremamente importantes para estabelecer divisões no seu interior [dos rectângulos]” (CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 886), dado resultarem da interseção das diagonais do *marco* com as suas perpendiculares, tomadas estas a partir dos vértices respetivos.

(a vertical $H5H2$); a pata erguida segurando o tinteiro, pela diagonal $H6H2$; a pata direita, firmando-o ao solo, segundo a diagonal $H4H2$; e a direção da cabeça e olhar do leão, conduzida pela diagonal AB (assinalada, mas não desenhada no traçado); ou a aba inferior do manto de São Marcos seguindo a diagonal $H3B$.

Por fim, assinalamos o já referido círculo correspondente ao arco da edícula, cujo centro repousa alinhadamente com a aresta superior do quadrado $H7ABH4$ na sua gênese construtiva; ou o mais *restringido enquadramento* da figura de São Marcos pelo central Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$); e, por fim, a localização do *coração* de São Marcos ao centro [geométrico] da composição.

A edícula da *Assunção da Virgem*

Fazendo uso do *marco ABCD* cujos limites acima descrevemos, e nele empregando o mesmo *método de divisão harmônica* presidindo à global organização compositiva retabular (fig. 290)⁸⁰¹, logo se verifica que o centro geométrico *desta* composição coincide, aproximadamente, com o mesmo ponto que anteriormente assinalámos sob as mãos da Virgem (fig. 286); e de forma idêntica, o mesmo acontecendo com outros elementos de particular relevo compositivo, como seja o caso da coroa da Virgem segura pelos anjos, ou mesmo as localizações e posturas dos restantes anjos.

Uma tal *aproximação* conduziu-nos a averiguar e confirmar, sobre o traçado anterior, as mesmas concordâncias que ali havíamos antevisto, tendo-nos sido possível verificar, então, que embora o centro geométrico desta composição se encontrasse em grande proximidade do mesmo cruzamento de diagonais do traçado usado como auxiliar da composição retabular, apenas por uma pequena diferença de escala o novo traçado que agora aplicámos não se adequava com maior exatidão àquele traçado *global* (fig. 291). Assim, mantendo o mesmo centro geométrico, e ajustando-o com maior rigor àquele anteriormente encontrado, redimensionámos o atual traçado até que esta condição se verificasse (fig. 292). O resultado afigurou-se-nos, agora sim, extremamente adequado, dado o incre-

801 Importando salientar que sendo este um Retângulo de Ouro (Φ), o traçado geométrico referido lhe é *inerente*.

mentado número de correspondências que, agora, com ele exhibe a organização compositiva de todo o alto-relevo da *Assunção da Virgem* (fig. 293):

A coroa da Virgem ocupa o mesmo lugar anteriormente descrito, sobre as diagonais do retângulo $D\Phi7\Phi4C$. Os anjos que coroam a Virgem, estão corretamente alinhados por uma série de diagonais que naquela se cruzam: a suave inclinação dos corpos em direção à coroa que sustêm, alinhando pelas mesmas diagonais $D\Phi4$ e $\Phi7C$ que ali se cruzam; mas igualmente colhendo tutoria das diagonais $\Phi6\Phi3$ e $\Phi5\Phi8$. As configurações das asas (com inerentes e *necessárias* variações compositivas), seguem os ângulos determinados pelas diagonais do marco com as diagonais do retângulo $D\Phi8\Phi3C$.

A altura da Virgem não excede o cruzamento das diagonais do retângulo $D\Phi8\Phi3C$, mas a sua cabeça transpõe já a *secção áurea* superior $\Phi7\Phi4$, encontrando-se todo o torso delimitado – ou enquadrado – pelo Retângulo de Ouro (Φ) *semelhante* gerado pelos cruzamentos das quatro *secções áureas* entre si. As diagonais do retângulo $\Phi7\Phi8\Phi3\Phi4$, convergindo sobre o ponto de encontro das mãos da Virgem, proporcionaram, igualmente, a inclinação dos seus antebraços e respectivas mangas pendentes; assim como das asas e das pernas dos anjos que amparam lateralmente aquela figura; personagens cuja localização e composição igualmente se adequou às diagonais $D\Phi2$ e $C\Phi1$, e $\Phi7B$ e $\Phi4A$.

Em baixo, as figuras dos dois anjos segurando o crescente lunar beneficiaram de um conjunto de diagonais proporcionando a inclinação dos rostos e das asas [descendo em direção à cabeça do querubim sob a nuvem]; a inclinação dos braços segurando o *crescente*; a localização e inclinação das coxas e das pernas, estas últimas sobre diagonais que, igualmente, confluem sobre o ponto em que assenta o pé da Virgem. Todo o retângulo central $\Phi6\Phi1\Phi2\Phi5$, lateralmente delimitado pelas duas *secções áureas* verticais é exclusivamente reservado à figura da Virgem.

A edícula de São Miguel

Embora sem que lhe possamos atribuir uma *restrita* área edicular – dado a figura do demónio suplantar o espaço de representação – optámos considerar os limites da composição tendo em conta: à esquerda e em cima, os limites da própria edícula, uma vez que as figuras representadas aí não as ultrapassam; e em baixo e à direita, pelos extremos definidos pelos elementos da própria cena representada, a garra e a ponta da asa da figura

demoníaca. Perante o marco assim encontrado, optámos por logo executar a mesma metodologia que nesta obra temos verificado ser transversalmente aplicada – quer na global organização compositiva, como nas das principais edículas individualmente – podendo, igualmente, aqui ser observada a sua plena e inequívoca aplicação. Apresentamos na fig. 295 os resultados aferidos que passamos a assinalar:

A espada de São Miguel alinha exatamente com a diagonal $D\Phi 4$, vendo-se, igualmente conduzida a sua asa pelo ângulo formado entre $D\Phi 3$ e $D\Phi 1$ ⁸⁰². O braço erguido do Arcanjo alinha pela *secção áurea* horizontal $\Phi 7\Phi 4$; e o antebraço, em ângulo com aquele, alinha com a diagonal $C\Phi 8$. A mão que segura a balança, encostada ao corpo, permanece sobre o cruzamento das *secções áureas* $\Phi 7\Phi 4$ com $\Phi 5\Phi 2$ – ao longo desta última conduzindo-se todo flanco direito do *enviado celestial*. O travessão da balança (hoje parcialmente desaparecido), inclinado por acção do demónio, aproximar-se-ia da diagonal $\Phi 8\Phi 4$. Em baixo, a figura do demónio vê-se genericamente conduzida pela diagonal $\Phi 8B$ (apenas tenuemente por nós assinalada), corretamente ajustando-se-lhe o braço esquerdo erguido por trás da perna de São Miguel. A inclinação do corpo da figura demoníaca vê-se conduzida pela diagonal $\Phi 8\Phi 2$, e a coxa e a perna, dobradas, pelas diagonais $\Phi 3\Phi 1$, e $\Phi 7B$, respetivamente. O antebraço erguido para a balança segue a diagonal $\Phi 4A$, e o braço e a mão que agarram o prato da balança, alinham corretamente pela *secção áurea* $\Phi 6\Phi 1$ – em cujo seguimento, no topo, iremos encontrar a frente e o olhar magnânimo do Arcanjo.

As edículas dos encomendadores

Serviram-nos os limites ediculares para determinar o *marco* de ambas as composições. Optando por aplicar sobre as composições respetivas (mais simplificadas, dado compreenderem apenas uma figura) o mesmo traçado decorrente da *divisão dos lados segundo a secção áurea*, necessariamente, foram igualmente mais simplificados os resultados obtidos, embora não sem que se verifique efetivo o mesmo traçado regulador (fig. 296).

802 Não referimos a asa direita dado não a vermos tão igualmente alinhada (talvez por não servir o desejado propósito compositivo caso se mantivesse adequada às diagonais que conduzem a $\Phi 5$).

Mais coerente e corretamente adequando-se ao traçado regulador, encontramos a figura de Ana Mendes, da qual apenas realçamos a inclinação do rosto pela diagonal $\Phi 5A$; a suave inclinação de toda a figura, segundo a diagonal $\Phi 5\Phi 1$; a inclinação do(s) braço(s) unindo as mãos em devoção face à figura central, concordando com a diagonal $\Phi 7\Phi 3$; direção que se vê reforçada pela *secção áurea* superior $\Phi 7\Phi 4$. Ambas as superfícies anterior e superior do atril (desta última, corretamente, deveremos dizer *do livro*) encontram-se delimitadas pelas diagonais $\Phi 8\Phi 3$ e $\Phi 6\Phi 1$.

Embora exibindo uma organização compositiva em tudo idêntica à da imagem de sua esposa, o relevo representando António Velez Castelo Branco não exhibe a mesma correção na adequação dos elementos formais ao traçado regulador, nomeadamente, na inclinação do rosto e do braço orientando as mãos postas – em nosso entender, aqueles que maior contributo acarretam para a correta adequação à semântica inerente ao global discurso narrativo presidindo a esta magnífica *máquina retabular*.

Estratégias de Significação

Semelhante a uma fachada de um templo *clássico* erguido em dois andares, a obra resulta do equilíbrio entre a marcada e estável horizontalidade que a base e o entablamento intermédio emanam, com a qual se harmoniza a verticalidade que as pilastras e os balaústres incutem ao mais dinâmico e pujante vetor que se constitui no corpo central.

Erguendo-se esta estrutura como um sólido retângulo vertical, dele se demarca um outro, ao centro da composição, mais estreito mas mais denso e vigoroso, empoderando e dinamizando aquela já inerente verticalidade. Em contraposta harmonização e equilíbrio, vê-se o conjunto pautado por três faixas reverberando a horizontalidade e estabilidade *da terra*: a primeira, na base, robusto paralelepípedo arreigadamente mantendo-a em proximidade e continuidade com o solo, confere firmeza ao conjunto; a segunda, a meia altura, mais leve e menos densa, atua como reverberação daquela e ecoa mais alto a pretendida estabilidade; no topo, a última, vê-se já vencida, cedendo ao impulso ascensional que lhe é incutido pelo retângulo central – acentuado vetor que parte da terra e se dirige aos céus, num esforço que a triangulação do frontão lhe imprime e que por extensão lateral, amplamente atua sobre todo o conjunto.

Todos os seis espaços retangulares gerados por esta trama ortogonal são marcadamente verticais. O central inferior, embora de menor ênfase do que aquele que se lhe sobrepõe, por via do amplo arco que o enforma aparenta libertar-se, expandindo-se para o alto, em si comportando – e transmitindo ao conjunto – acrescida leveza. Maior e mais ampla, dele parte e nele se configura a edícula superior, embora já autónoma e liberta, ativa, investida de si, na sua ascensão rompendo todos os limites impostos e elevando o todo consigo. As restantes edículas, na sua mais estreita conformação, naturalmente participam desta mesma direção, concorrendo para o mesmo impulso e dele igualmente beneficiando.

Delineada sobre o eixo horizontal da composição, a cornija do entablamento intermédio marca a separação entre o *mundo terreno* e o almejado *espaço celestial*, o primeiro habitado pelas figuras de São Marcos e dos encomendadores; o segundo, pela figura da Virgem ascendendo aos céus, ladeada por São Pedro e São Miguel Arcanjo. Embora a disposição e organização de um tal programa iconográfico possa ter ficado a cargo do génio inventivo do imaginário contratado para a sua execução, a seleção das figuras e episódios devocionais terá sido, seguramente, uma opção dos encomendadores, naturalmente prendendo-se com o dia do *Julgamento Final* e a *Salvação das Almas*.

No registo inferior, numa clara alusão ao espaço *terreno*, a presença da figura central de São Marcos – o discípulo dileto de São Pedro, seu secretário e porta-voz – prender-se-á, necessariamente, com uma escolha objetiva de António Velez Castelo Branco, filho de um eminente embaixador que, com alguma probabilidade, terá sido, também ele, um letrado superior, burocrata de estado ou nobre com funções de chancelaria na corte. Desejando colocar-se, e à sua linhagem, sob a guarda direta do *santo protetor de notários e escrivães*⁸⁰³, a sua efígie e de sua mulher são representadas em beatífica oração – espelho claro do seu devoto modo de vida em glorificação dos evangelhos – e em direta invocação do seu orago.

Todo o registo superior se reservou à representação do espaço do divino, com a *Assunção da Virgem* em dogmática localização central. Tal como tem sido referido, esta é uma representação recorrentemente “preconizada pela prédica e pelos manuais de devo-

803 E curador das doenças de mãos. Cf. RÉAU, Louis, 2008, Vol. IV.

ção”⁸⁰⁴, figura de devoção muitas vezes empregue em obras tumulares dada a auspiciosa associação com a *ascensão de Maria aos Céus*⁸⁰⁵. Ao lado direito da Virgem encontra-se o *príncipe dos Apóstolos*, um outro *poderoso intercessor* a quem António Velez Castelo Branco devotamente pretenderia encomendar a sua alma, apelando ao discípulo sobre quem Cristo edificou a Sua Igreja, a quem foram confiadas as chaves do *reino dos céus* e a possibilidade de nele vedar ou consentir a entrada⁸⁰⁶. Por fim, à esquerda da *suprema advogada* está o Arcanjo São Miguel, *o comandante das hostes celestiais* e auxiliar da justiça divina⁸⁰⁷, constituindo um outro elemento *essencial* no processo de *resgate e salvação das almas*, porquanto seja ele mesmo o *santo psicopompo*, o justo condutor dos mortos cujas almas pesará no dia do Juízo Final⁸⁰⁸.

Embora a figura de São Marcos beneficie de um idêntico conjunto de pontos simétrico ao da Virgem em Assunção – dada a maior proximidade física que com ela estabelece o devoto que àquela capela se dirige em oração – de imediato esta imagem capta a atenção do espectador. Nesta relação [empática], não deve ser olvidado o admirável trabalho escultórico a esta figura concedido – superior a todas as restantes aqui representadas – notavelmente caracterizado em postura, gestos, e traços fisionómicos de grande realismo, capazes de traduzir o ascético *ethos* do evangelista. Deliberadamente cêntrica, e representada numa escala superior à das restantes figuras (estas, todas proporcionalmente idênticas), a imagem de São Marcos beneficia ainda da excentricidade das figuras adjacentes dos doadores, ambos voltados e olhando para si, e com as mãos postas acentuadamente devolvendo e reforçando a sua direção.

Dirigindo a sua oração ao *Altíssimo*, é na direção do topo que, seguidamente, o olhar do devoto tenderá, aí procurando o rosto e o olhar da Virgem – a mais poderosa entre todos os intercessores – por Ela rogando que sobre si *vire o Seu rosto e o Seu olhar*, o gesto

804 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 74.

805 Tal como seja o caso do túmulo de D. Luís da Silveira, em Góis; o de D. Isabel de Sousa e de D. João de Noronha, em Óbidos; ou o de D. Jorge de Melo, em Portalegre.

806 Mateus 16: 19.

807 ARIÉS, Philippe, 1977, p. 131.

808 RÉAU, Louis, 2008, T. 1, Vol. I, p. 68.

esperado como anúncio da Salvação⁸⁰⁹. Partilhando o mesmo eixo vertical com a mística figura de São Marcos, e estabelecida como segundo foco cêntrico desta composição⁸¹⁰, não só esta figura beneficia de toda a robustez ascensional que enforma o vigoroso vetor que é o corpo central, como ela mesma o reforça pela sua presença excêntrica⁸¹¹, numa figuração que já de si é denominada *em elevação*.

A suave orientação do rosto terçado da Virgem tenderá a exercer maior tendência para que o espectador conduza o seu olhar sobre a figura Pedro. De porte elegante e ilustre, serena e algo circumspecta, esta imagem transmite a almejada tranquilidade e o conforto prometido no *paraíso celestial*. Do lado oposto, a mais complexa composição figurada por São Miguel combatendo o dragão, dado o seu mais intrincado jogo de formas e volumes⁸¹² poderá igualmente cativar a sua atenção. A este fator acresce a acção intrínseca ao episódio, numa relação recíproca que se estende à conturbação emotiva do devoto e/ou às *provações terrenas* que este possa estar a vivenciar⁸¹³.

De novo descendo o olhar ao *plano terreno*, o observador retorna às figuras dos doadores dispostas em rigoroso alinhamento com as figuras de São Pedro e São Miguel. Por eles aprumando e pelos seus atos se conduzindo, abrigam-se estas figuras sob o extenso manto protetor da Virgem, em direta triangulação emanada da Sua coroa. Na sua beatífica e exemplar atitude, ambos reorientam o olhar do devoto sobre São Marcos, exortando-o a acompanhar o evangelista na sua mística meditação.

809 Da oração Salve-Regina: “(...) Eia, pois, advogada nossa, esses Vossos olhos misericordiosos a nós volvei, e depois deste desterro, mostrai-nos Jesus, bendito fruto do Vosso ventre (...)”.

810 Arnheim adverte-nos que “a centricidade surge sempre no início”, verificando-se “física, genética e psicologicamente”, contudo, que numa grande maioria dos casos, “ambos os sistemas (...) estão em funcionamento”. Cf. ARNHEIM, Rudolf, 1988, pp. 23 e 28.

811 “A tendência excêntrica é representada por qualquer acção do centro primário dirigida para uma ou diversas metas exteriores, ou objectivos”. ARNHEIM, Rudolf, Op. Cit., p. 19.

812 Perante vários estudos de registo fotográfico aos movimentos dos olhos durante a análise de imagens, Ernst Gombrich conclui que “à medida que nos movimentamos através do mundo, experimentamos uma série contínua de hipóteses visuais que se estendem do mais geral ao mais pormenorizado”. GOMBRICH, Ernest, 1982, p. 179. De facto, os olhos do observador têm propensão a fixar-se em locais da imagem que exibam maior contraste ou maior densidade (interesse) formal. Cf. HUBEL, David H., 1988, p. 79.

813 Não só os olhos tendem a conceder mais tempo de observação a entidades visuais de maior complexidade formal ou portadoras de maior conteúdo informativo, como é igualmente importante a informação que é procurada pelo indivíduo. Cf. REIS, Vítor dos, 2002, pp. 136-149. O autor conclui: “Aquilo que se vê e o modo como se vê dependerá tanto de quem vê como, não menos importante, daquilo que é visto”. Ibidem, p. 139.

3.3.13 – O RETÁBULO DE SÃO SILVESTRE

Contextualização

Embora seja uma obra bem conhecida, pertencente à coleção do Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, com o número de inventário MNMC 11222, desconhecemos as fontes documentais que possam referir a sua autoria, ou a data concreta da sua incorporação no museu, sendo apenas referida a sua proveniência, a *Capela particular de São Silvestre*, nome pelo qual o retábulo é hoje conhecido⁸¹⁴. Embora a obra seja referida em alguns dos mais completos estudos dedicados à escultura renascentista coimbrã⁸¹⁵, apenas Nelson Correia Borges, aquando do seu estudo em torno de João de Ruão, nos fornece dados mais concretos relativos a este retábulo:

“Encontra-se numa capela particular desta aldeia dos arredores de Coimbra. Ostenta a data de 1544. O retábulo é pequeno, formado por duas colunas, banco e entablamento, em cujo remate se sentam dois meninos alados, a enquadrar uma delicada Virgem com o menino, sentada num trono e rodeada de anjos oferentes e querubins que esvoaçam (...) trabalhos de excepcional delicadeza que bem atestam a arte do Mestre no que toca a obra miúda”⁸¹⁶.

Questionando-nos sobre a sua origem possível, e sem que tenhamos encontrado outras informações publicadas, entrámos em contacto com o doutor Nelson Correia Borges na procura de dados mais concretos. Em conversa com o ilustre e muito solícito estudioso, ficámos a saber ter sido na década de 1980, alguns anos após as comemorações do quadricentenário da morte de Ruão, que o investigador identificou o retábulo, casualmente, na fotografia de uma revista francesa, num artigo anunciando a sua venda. Foi então que o distinto professor de Coimbra alertou a direção do Museu Machado de Castro, tendo depois sido movidos os esforços necessários para a sua aquisição e incorporação na respetiva coleção. Indagando-o se a *capela particular* seria a Quinta do Paço, em São Silvestre, na cercania do Paço de São Marcos, disse-nos o estudioso que sim, supondo

814 BORGES, Nelson Correia, 1980, pp. 60-61.

815 DIAS, Pedro, 2003; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005.

816 BORGES, Nelson Correia, Op. Cit., pp. 60-61.

que o retábulo dali tivesse saído pouco depois de ter sido vendido o Paço, até essa data património da família Vilhena, parentes próximos do ilustre colecionador⁸¹⁷. No Museu Nacional Machado de Castro, sem que a documentação da obra se encontre ainda devidamente tratada, disseram-nos que num livro de 1984, aberto pelo então diretor, o doutor Pedro Dias, se encontra registada a compra da obra no ano de 1982.

Análise Plástica e Iconográfica

Retábulo edicular esculpido em pedra de Ançã, apresentando múltiplos sinais de policromia e douramentos.

Concebida ao modo de uma *pala*, a estrutura retabular é lateralmente organizada por pilastras sem decoração, às quais se adossam colunas coríntias de fuste liso e sem pedestais, sobre ambas repousando o entablamento. Como coroamento da obra ergue-se o frontão, numa composição à qual se acresceram, nos flancos, dois anjos segurando uma grinalda. Ao centro do espaço de representação encontra-se um alto-relevo da *Virgem Entronizada*, assentando toda a estrutura sobre uma base (fig. 297).

As colunas, de fuste liso, sem êntase e assentes apenas sobre as bases, são encimadas por capitéis fantasiados aproximados de coríntios. O entablamento é *regular*, composto por uma arquitrave de [apenas] duas *molduras*, à qual se segue o friso decorado e uma cornija simplificada. A decoração do friso exhibe elegantes e bem modelados motivos zoomórficos e fitomórficos, com um par de aves fantasiosas afrontadas segurando uma cartela central, na qual se encontra inscrita a data de 1544. As caudas das aves metamorfoseiam-se em sucessivos enrolamentos de espigas e folhagens que se prolongam para os flancos.

O frontão é invertido e segmentar, embora numa composição que se aproxima da triangular. Possui uma vieira no seu coroamento, e dois anjos segurando uma grinalda suavemente acompanhando a curvatura das empenas. Nos flancos, na prumada das colunas, estão dois florões encimados por uma urna. No tímpano aprofunda-se um pequeno *tondo*, do qual se releva um busto feminino togado ao modo clássico. Toda a composição do frontão é concebida em alto-relevo, salientando-se de um bloco cujo

817 CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014.

talhe triangular deixa antever a sua adequação ao pano de parede em que se encontraria encastrado.

A base da estrutura é muito simplificada, apenas decorada com motivos idênticos aos do friso. Nela se podem ver dois seres antropomórficos alados, com cabeça, tronco e membros superiores humanos; elegantes, rostos de efébos minuciosamente tratados; membros inferiores caprípedes; e caudas de ave. Estas duas elegantes figuras seguram, ao centro, um escudo de campo liso. A plumagem das caudas, desdobrando-se em consecutivos enrolamentos, adquire formas vegetalistas, com folhagens, flores e frutos, em cada flanco originando a cabeça de um golfinho.

Organiza-se esta estrutura retabular como um proscénio, revelando um interior arquitetónico, no qual encontramos a *Virgem Entronizada*. Este espaço interior, de reduzida profundidade, é concebido num suave baixo-relevo ligeiramente perspectivado, artifício ilusório apenas empregue na representação de um arco de volta-perfeita que delimita, ao fundo, aquele espaço interior, frente ao qual o espectador assiste, em privilegiada localização, ao muito íntimo momento do terno enleio do Salvador menino com a Sua Mãe. O espaço é formalmente descrito com alguma ambiguidade, dado o trono da Virgem se encontrar encostado a uma janela de vão retangular, cujo pano de peito se eleva a uma altura inferior ao do início do espaldar, erguendo-se o arco referido mais atrás, em plano mais recuado. Além destes elementos que nos sugerem um espaço interior arquitetónico, mais nenhum outro elemento o indica: não se vê neste espaço representado teto, pavimento, ou paredes laterais perpendiculares ao plano de representação.

A sumptuosa cátedra da Virgem possui um condigno e muito elevado espaldar relevado, concebido ao modo de um arco triunfal, ligeiramente aprofundado e côncavo no interior, aqui, como se de um nicho se tratasse. Como escoramento lateral, o espaldar possui dois finos balaústres, estes servindo de pés-direitos ao arco de volta-perfeita. Já ladeando o arco, suportados pelos balaústres, encontram-se duas pilastras *aproximadas* de coríntias, a servir de suporte a um entablamento exibindo a habitual composição de arquitrave, friso e cornija. Nas cantoneiras do arco, dois anjos seguram a coroa da Virgem que se destaca volumetricamente face ao entablamento. Formando um relevo suavemente mais destacado que a restante estrutura, toda esta área superior do espaldar é ligeiramente convexa – como que formando um baldaquino – sobrepujando a figura da Virgem com o Menino. Sob o arco, o espaldar aprofunda-se suavemente convexo, com

um conjunto de cinco largas caneluras, destacando-se na concha um relevo da pomba do *Espírito Santo*. Os balaústres laterais assentam sobre pedestais, dos quais se salientam mísulas contracurvadas decoradas com relevos de mascarões. Estas mísulas, simulando estruturas acentuadamente projetantes, assentam e dão já corpo aos braços perspectivados da cátedra, os quais se abrem suavemente escurçados na direção dos flancos, concorrendo para a sugestão de uma maior profundidade da representação.

A *Virgem*, num alto-relevo mais destacado, encontra-se sentada com o *Menino* ao colo, com o braço esquerdo envolvendo a criança pelas costas, e a mão direita segurando uma taça com frutos que o bebé procura apanhar. Ladeando a cátedra estão dois pequenos anjos acólitos de pé, com enlevo assistindo a Virgem e o Menino, o da esquerda segurando um cálice, e o da direita um cordeiro. Representados em plano anterior estão outros dois anjos, ligeiramente mais elevados, ajoelhados sobre o pano de peito do vão do arco que se abre para o exterior – elementos da *orquestra celestial*, entoam, também, uma flauta e uma harpa, seguindo a mesma ordem. Mais atrás, sentados sobre as impostas do arco que, ao fundo, delimita o espaço da narrativa, está um outro par de anjos músicos, estes tangendo uma guitarra e uma flauta transversal.

Embora de reduzidas dimensões, quase miniatural, o trabalho escultórico é de grande qualidade, particularmente na figura da Virgem e do Menino, com as feições delicada e minuciosamente cuidadas. As posturas são muito naturais, com a figura da Virgem ligeiramente inclinada para o lado oposto ao da criança, na procura do natural equilíbrio de uma mãe que segura o filho ao colo. O menino, por sua vez, mostra no rosto e na postura alguma placidez, pendendo sobre o braço firme e protetor de Maria, num infantil gesto de abandono infundido por incondicional confiança na mãe. Sentado e acomodado sobre o joelho materno, e perante o escurço que à representação foi exigido – dada a menor espessura da peça – ainda assim não se vê inadequada a posição dos pés e das pernas sobre o colo da mãe. As vestes de ambos caem em elegantes pregueados, com os ínfimos pormenores do vestuário e as diferentes densidades dos tecidos permitindo perceber a competência escultórica do artista que os executou.

Imbuído de um caráter ainda muito *clacissizante*, embora já evidenciando maior sobriedade decorativa e de clareza dos vários elementos *tectónicos*, só o frontão anuncia as novas tendências que durante esta mesma década tenderam a acentuar-se.

Análise Geométrica

A estrutura retabular e a global organização compositiva

Considerando as atuais medidas de A. $176 \times L. 110$ cm, aproximadamente, somos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.6$. Por aproximação, por excesso, considerámos tratar-se de um Retângulo de Ouro (Φ), com $m = \Phi = 1.618$.

Depois de aplicados os vários métodos de divisão interna enunciados na metodologia, por comparação, verificámos ter sido empregue o traçado decorrente das *divisões próprias* do Retângulo de Ouro (Φ) como auxiliar prévio de composição na génese da obra. De facto, ainda que tenhamos começado por desenhar o traçado geométrico inerente ao Retângulo de Ouro (Φ) que é o marco da obra, e logo de início tenhamos verificado uma série de importantes concordâncias entre a presente organização compositiva e o traçado geométrico em questão, pensámos importante efetuar todos os outros. Devemos ainda referir ser este um dos poucos casos em que foi empregue um *retângulo dinâmico* como *marco* da obra, e utilizado como traçado regulador a sua inerente *divisão harmónica*. De facto, este retábulo é, também, um dos exemplares nos quais encontrámos uma das mais coerentes e regulares adequações da organização compositiva ao traçado regulador.

Gizado o traçado, logo se revelaram as mais interessantes concordâncias (fig. 298): o arranque do entablamento sobre os capitéis das colunas alinhava com precisão pela *secção áurea* superior $\Phi 7 \Phi 4$; e o espaldar da cátedra da Virgem, pelas duas *secções áureas* verticais $\Phi 6 \Phi 1$ e $\Phi 5 \Phi 2$. No mesmo espaldar, em abaixo, encontrávamos o topo dos pedestais, sobre os quais assentam os colunelos laterais, em correcto alinhamento com a *secção áurea* inferior $\Phi 8 \Phi 3$ – a mesma linha que, a ambos os lados do espaldar, serve a localização dos anjos músicos, mormente o do lado esquerdo, aí segurando e soprando alinhada a sua trombeta.

As restantes concordâncias, decorrentes do integral gizamento do traçado, surgem, igualmente, de imediato: três dos principais cruzamentos de diagonais do traçado – resultantes das intersecções das diagonais do retângulo horizontal $D \Phi 7 \Phi 4 C$ e, e dos retângulos verticais $D A \Phi 1 \Phi 6$ e $\Phi 5 \Phi 2 B C$ (os retângulos internos formados, respetivamente, acima da correspondente *secção áurea* horizontal, e à esquerda e à direita de cada uma das correspondentes *secções áureas* verticais) – fornecem-nos as localizações precisas do

medalhão no tímpano do frontão, e a largura interna do espaço de representação criado pelo vão entre as colunas. Em baixo, o quarto destes cruzamentos (decorrente da interseção das diagonais do retângulo horizontal inferior $\Phi 8 A B \Phi 3$, gerado por divisão do marco segundo a *secção áurea* inferior), embora não forneça uma tão *relevante* localização compositiva, assinala a posição dos pés da Virgem sob o manto. Por fim, a posição da cornija do entablamento concorda com projeção horizontal do cruzamento das diagonais do *marco* com as diagonais do mesmo retângulo horizontal $D \Phi 7 \Phi 4 C$.

Seguidamente, atendamos às projeções horizontais e verticais dos importantes cruzamentos de diagonais que simultaneamente intersejam os pares de *secções áureas* a cada lado, assinaladas na imagem. No topo, podemos observar alinhados com estes segmentos, o cimácio da cornija do entablamento; e mais acima, a altura da *quebra* do frontão, com a qual concorda a altura das cabeças dos anjos nos flancos. Lateralmente, verificámos que estas projeções verticais serviram a prumada das colunas e, mais interiormente, a dos pés direitos do arco descrito ao fundo, por detrás da cátedra da Virgem (as mesmas linhas pelas quais aprumam os anjos sentados sobre os extremos do frontão no coroamento da obra)⁸¹⁸. Por fim, em baixo, referimos o topo da cornija da base, momento de transição para o espaço *interior* onde toma lugar a representação.

No frontão, mais uma série de linhas do traçado foi sistemática e coerentemente empregue na organização da composição, nomeadamente no delineamento do entablamento do frontão quebrado; na inclinação a que obedecem as empenas curvadas; ou a inclinação das figuras dos anjos.

No espaço central de representação, é notável a adequação das figuras da Virgem e do Menino em adequação ao traçado: a triangulação a que obedece a figura central da Virgem; a inclinação do rosto e do braço do Menino concordando com uma das principais diagonais do traçado; os pregueados do manto da Virgem convergindo sobre os pés; linha, à esquerda, que a inclinação do corpo da criança igualmente segue; os braços *perspetivados* da cátedra da Virgem *alinhando* pelas diagonais do *marco*; a altura dos mesmos braços a concordar com a projeção horizontal de um duplo cruzamento de diagonais;

818 Importa referir que estes dois pares de projeções verticais correspondem à divisão dos *lados menores* de ambas as *secções áureas* horizontais $\Phi 7 \Phi 4$ e $\Phi 8 \Phi 3$ em *extrema e média razão*.

a mediana horizontal do *marco* servindo a localização das impostas do arco ao fundo, sobre as quais se sentam dois anjos músicos, também eles *guiados* nas suas posturas e gestos por conjuntos de oblíquas; ou as figuras dos anjos em primeiro plano, seguindo a mesma triangulação que, a partir do centro geométrico da composição, *conduziu harmoniosamente* esta graciosa composição.

Por fim, traçámos levemente duas outras linhas (resultantes de um sequente desenvolvimento do traçado) de que o artista fez uso complementar⁸¹⁹, servindo os seus propósitos compositivos, com elas concordando a inclinação da triangulação formada pelo bloco correspondente ao frontão, na sua adequação à parede em que o retábulo original se encontraria adaptado.

Perspetiva

Procurando averiguar a aplicação de um efetivo e coerente sistema perspetivo – necessariamente orientando-nos para a construção legítima de Alberti, dado nesta composição ser evidente a representação efetuada segundo um ponto de vista central – traçámos todas as linhas oblíquas sublinhando as arestas possíveis dos elementos *tectónicos* que nos pudessem fornecer a localização do respetivo ponto de fuga. Apurámos, contudo, que toda a composição foi representada de forma intuitiva, talvez seguindo um desenho, ou uma gravura de origem italiana⁸²⁰, mas sem que tivesse sido empregue qualquer sistema ordenado de representação mensurada do espaço (fig. 299).

Figuras Geométricas

Relativamente às figuras geométricas, assinalamos um conjunto de quatro círculos,

819 O artista poderá fazer uso “não só dos pontos projectados sobre os lados que entender, ou que melhor servirem a sua composição, como procederá de forma análoga com as linhas construídas no interior da superfície rectangular”. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 937.

820 O ponto de vista frontal, seguindo a legitimidade objetiva da arquitetura, foi um “modo” de representação tipicamente italiano, ao contrário do modelo flamengo, no qual não vemos o “nascimento” do espaço de representação coincidente com o plano de representação, antes, é nos fornecida pelo artista uma “fatia” da realidade. Sobre este assunto, Cf. PANOFSKY, Erwin, 1983, pp. 64-65.

referentes ao arco em baixo-relevo, ao fundo da representação; um outro, correspondente ao arco do espaldar do trono da Virgem; um mais pequeno, correspondente ao *tondo* no tímpano do frontão; e, por fim, um último relativo ao coroamento de vieira no topo do frontão (fig. 300). Os dois primeiros círculos são concêntricos e, consequentemente, coincidentes os entablamentos de uma e outra estrutura (o do trono da Virgem, naturalmente, ligeiramente curvilíneo em coerente adequação à curvatura do *nicho*). No entanto, o centro respetivo não coincide nem com o centro geométrico da composição, ou com qualquer linha do traçado geométrico. Sem que o arco relevado ao fundo tenha sido integralmente representado – encontrando-se parcialmente *oculto* pelo entablamento da estrutura retabular – devemos supor ter sido intenção do escultor criar um amplo halo em torno da figura da Virgem com o Menino, sugerindo *eleva-se* acima do enquadramento quadrangular da edícula, desta forma conferindo uma mais vasta ressonância semântica à representação⁸²¹.

O triângulo relativo ao topo da estrutura, ainda que não tenha uma efetiva correspondência formal na obra, assinala a triangulação implícita do frontão, sendo que enquanto a obra ocupasse o seu lugar de origem, o mesmo assumiria inequívoca importância na sua leitura global.

Importa referir que ao procurarmos outras figuras geométricas de relevo – e ainda que tenhamos verificado que, para além do já referido Retângulo de Ouro (Φ) escolhido como *marco* da composição, mais nenhuma foi aqui empregue – ficámos a conhecer algumas interessantes características de proporcionalidade patentes na articulação entre os vários elementos da estrutura retabular (fig. 301). Assim, ao tomarmos como medida vertical *maior*, a altura das colunas (da sua base ao topo dos capitéis), o comprimento do segmen-

821 Foi com algum interesse, no entanto, que verificámos que ao *descer* todo o círculo correspondente ao arco (e o seu concêntrico) de modo a que se enquadrasse diretamente sob a arquitrave (assim, desenhando-se o arco integralmente), o respetivo centro se encontraria sobre a cabeça da Virgem; o escalonamento das figuras dos anjos seria relativamente adequada e uniforme; mas a diminuição em altura do espaldar da cátedra, embora mais consentâneo (isto é, não tão exageradamente longo) tenderia a *atarracar* inexoravelmente a figura da Virgem.

to *menor* proporcionava-nos o encontro do cimácio da cornija do frontão quebrado⁸²². Procedendo de forma idêntica, na proporção $\sqrt{\Phi}$, isto é, procedendo ao rebatimento, sobre o lado oposto, do comprimento *do todo*, a partir do seu extremo inferior, encontrámos o topo da cornija. Procurámos, depois, a relação proporcional Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), por rebatimento para a vertical da diagonal do quadrado genitor, e com esta tendo encontrando o centro do círculo correspondente ao tondo relevado no tímpano. Por fim, desenhando a relação proporcional Raiz de Três ($\sqrt{3}$), vimos estabelecer-se o encontro do topo da vieira que coroa o frontão. Ainda a partir do mesmo quadrado, procurámos, para baixo, a mesma proporção $\sqrt{\Phi}$, embora com a mesma não concorde a altura da base, excedendo-a na totalidade da moldura inferior.

Estratégias de Significação

Perante a primeira e imediata leitura da obra, o espectador identifica um retângulo vertical encimado por um triângulo. A estrutura vê-se marcada por quatro faixas retangulares, duas horizontais e duas verticais, proporcionando um claro e harmónico equilíbrio ortogonal. A base, o retângulo horizontal inferior, constitui uma mais robusta massa visual, conferindo maior estabilidade ao conjunto, vetor dirigido para baixo e poderosamente firmando-a ao solo – sustentação, solidez, equilíbrio. As duas colunas constituem-se dinâmicos vetores verticais, aos quais se acresce a preponderante triangulação do frontão, conjugação poderosamente apontando todo o conjunto aos céus. Rasga-se ao centro um quadrado que aligeira todo o conjunto, janela que se abre para um espaço interior, no entanto, não confinado, dado que, também ele, ao fundo, se abre ao infinito.

Observando seguidamente o espaço central de representação, e mantendo o mesmo nível de análise *reduzindo a composição aos seus volumes, formas, e direções elementares*,

822 Esta relação de proporcionalidade pode ser aferida do seguinte modo: Tomando-se o segmento vertical AB , construímos o quadrado $ABDE$. Determinado o ponto médio do lado AB , o ponto M , unimos este ponto com o vértice D , e com centro em M , rebatemos o segmento MD para a vertical, obtendo-se o ponto C . Assim, $MB = MC$, e BC é a medida procurada, sendo que BC está para AB , assim com AB está para AC . Ou dito de outra forma, o *menor* está para o *maior* assim como o *maior* para a *totalidade*. Cf. EUCLIDES, 1994, Livro VI, Definição 3. Ver ainda, Livro II Proposição 11; Livro IV, Proposição 10; e, sobretudo, Livro VI, Proposição 30, no qual o método é explicado. Ver também “*Noções Elementares*” em CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 873-881.

ao centro deste espaço encontrarmos duas massas volumétricas conjugadas mas diferenciadas: uma de maior densidade, em baixo – formada pelos quatro anjos e a parte inferior do trono no qual se vê sentada a Virgem com o Menino – conformando um retângulo horizontal; a segunda, sobrepujado esta, também um retângulo vertical, menos denso e, por isso, mais leve, correspondendo ao espaldar da cátedra da Virgem. Este conjunto beneficia de uma vigorosa triangulação inerente ao grupo central da Virgem com o Menino, mas energeticamente reforçada pelo perspectivado enviesamento dos braços do trono. Por sua vez, a acentuada verticalidade do espaldar, ele mesmo traduzido por um arco de volta perfeita, numa configuração articulando um círculo sobreposto a um retângulo, assume-se um poderoso vetor apontado ao alto, para o qual ativamente concorre a calote da concha do *baldaquino*, no topo, exercendo aí um grande impulso ascensional⁸²³. Este, é ainda revigorado pela posição da pomba, cujo voo o tende a elevar.

Assume-se esta estrutura como verdadeiro proscénio, janela aberta para o *mistério* e local de epifania: *portal místico de acesso à revelação*. Ao centro, já no *espaço do sagrado*, numa localização próxima do devoto, e *medianeira* entre si e o *infinito* longínquo, encontramos a figura da *Rainha dos Céus, mãe do Salvador*, carinhosamente *nutrindo* o Seu Filho. A Sua figura revela-se-nos nobremente entronizada, coroada por dois anjos e acolitada por dois outros, estes transportando consigo os emblemas relativos ao *mistério* eucarístico: o cálice sagrado e o *Agnus Dei*, ambos simbolizando a natureza do Menino, e identificando-O como *Salvador da humanidade*. Por cima, surgindo como emanção do *Altíssimo*, a pomba do *espírito santo* envolve toda a cena com a sua *aura luminosa*, numa representação que os círculos notavelmente traduzem, pressentindo-se o ambiente harmoniosamente envolto pela melodia celestial que os anjos músicos entoam.

823 ARNHEIM, Rudolf, 1988, pp. 251-252, “Os arcos (...) apontam para cima. (...) Um arco pode ser descrito como uma concessão da centricidade a um vector que, nos arcos verticais, coincide com o eixo da gravidade”.

3.3.14 – O RETÁBULO DA CAPELA DO TESOUREIRO

Contextualização

Dadas as suas muito notáveis qualidades artísticas, o retábulo agora em análise tem recebido extensa atenção por parte da historiografia da arte⁸²⁴, obra muito documentada por registos da época que comprovam a sua autoria por João de Ruão⁸²⁵. Em recente monografia dedicada aos escultores de Coimbra de meados de 1500, numa cuidada abordagem à demorada e desafortunada empreitada da igreja de São Domingos, coligindo múltiplos dados de investigação e avultada documentação, Carla Gonçalves⁸²⁶ procura estruturar uma concisa visualização de todo o processo envolvendo a obra, com particular incidência sobre a capela do Tesoureiro, logo a partir da sua encomenda e até à sua inicial transferência para o Museu Nacional Machado de Castro, já em 1963. Num outro estudo mais recentemente publicado, dedicado ao *comandante Vilhena*, o ilustre colecionador de Coimbra que muito contribuiu para o conhecimento da arte e o avolumar das coleções museológicas nacionais, Maria João Vilhena de Carvalho⁸²⁷ esclarece vários pormenores relativos à aquisição e incorporação de algumas imagens pertencentes ao depauperado retábulo, entretanto desaparecidas e dispersas por coleções particulares. Finalmente, Roque Freitas⁸²⁸ trata todo o processo de aquisição e transferência da capela e do seu retábulo, bem como a sua incorporação e posteriores instalações no referido museu, a última já na primeira década do século XXI.

O nome pelo qual o retábulo ficou conhecido, deve-se ao título do seu encomendador, Francisco Monteiro, à época, o tesoureiro da Sé, o qual instituiu uma capela funerária na igreja do novo convento de São Domingos, edificado por substituição de um outro,

824 Entre a extensa bibliografia referimos: BORGES, Nelson Correia, 1980 e 1981; CORREIA, Vergílio e GONÇALVES, António Nogueira, 1947; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 1990, 1997 e 2002; DIAS, Pedro, 2003; GONÇALVES, António Augusto, 1923; GONÇALVES, António Nogueira, 1963 e 1982; ROSSA, Walter, 2001; SANTOS, Reynaldo dos, 1950.

825 GARCIA, Prudêncio Quintino, 1913.

826 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 471 e ss.

827 CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014.

828 FREITAS, Roque, 2014.

mais antigo, que se encontrava em zona mais próxima do Mondego e constantemente sujeito a cheias e infiltrações, e à consequente insalubridade que das mesmas resultava. Trasladou-se o convento para terrenos cedidos pelo convento crúzio, na já rasgada Rua da Sofia, por solicitação de D. João III a Frei Brás de Braga, em 1540, e por obra que logo o Rei licenciava. Os custos viram-se suportados, em parte, pelos próprios frades, alguns deles lentes da Universidade, tais como então reitor do colégio e Prior do convento, o castelhano frei Martinho de Ledesma, mas também parcialmente financiadas por outros donatários: o Duque de Aveiro, que custeou os encargos relativos à capela-mor; o desembargador António Lourenço, o instituidor da capela à epístola; e pelo já referido Francisco Monteiro, tesoureiro da Sé, o encomendador da capela ao evangelho.

Foram-se adiantando as obras das três capelas, tanto quanto o possibilitavam as demoras e atrasos constantes por falta de verbas que à edificação da nave insistiam em faltar, muito embora fosse esse o corpo principal, essencial, sem o qual as restantes não podiam devidamente continuar. Narra-nos Nogueira Gonçalves, com natural desalento⁸²⁹, as desditosas peripécias em que redundou a empreitada originalmente gizada por Isidoro de Almeida, engenheiro militar algarvio, algo incógnito⁸³⁰, embora autor de um projeto que se vislumbrava verdadeiramente grandioso e com escassos precedentes em território nacional, mas que aos poucos definhou, desabou e incendiou parcialmente, acabando vendido a particulares que não souberam reconhecer o seu enorme valor artístico e patrimonial, transformando o que restava do templo numa garagem de autocarros e, de novo vendido, fracionado em pequenos espaços de um inusitado centro comercial.

Sabe-se por documentação que todo o processo se iniciou em 1540⁸³¹; que em 1543 as obras de São Domingos e do Colégio de Santo Tomás decorriam já; que em 1546 se mudaram alguns frades para instalações provisórias no estaleiro de São Domingos. Todavia, a primeira documentação conhecida relativa a esta capela e ao retábulo que agora nos ocupa⁸³², é o registo da sua encomenda e contratação por Francisco Monteiro com frei

829 Desalento já igualmente expresso por GONÇALVES, António Augusto, *Op. Cit.*, e por CORREIA, Vergílio, 1937.

830 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002, p. 503.

831 Este e os dados seguintes, em GONÇALVES, Carla Alexandra, *Op. Cit.*, p. 472 e ss.

832 Originalmente publicada por GARCIA, Quintino Prudêncio, *Op. Cit.*, e agora devidamente tratada e sistematizada por Carla Gonçalves.

Martinho de Ledesma, datando a mesma de 1553⁸³³. Prevê-se, no entanto, que à data do arranque das obras, entre 43 e 46, já existiria a intenção do tesoureiro da Sé instituir naquela igreja a sua capela, e na qual pretendia igualmente erguer um retábulo da invocação da *Assunção de Nossa Senhora*. Igualmente definidas em contratação, são as datas em que Francisco Monteiro pretende que as missas, por sua alma e de seus familiares, sejam *cantadas*, especificando os dias “dos apóstolos Sãtiago e Sã João Evangelista, e Sã João Bautista e Sãto António”⁸³⁴, dados que indicam, com alguma probabilidade, a iconografia que deveria também constar daquele retábulo.

As atribuições foram muitas, tantas quanto as delongas, devido a uma constante falta de verba, naturalmente, o grande entrave ao normal seguimento da obra que se prolongou até cerca de 1564. Aos encomendadores mais favores eram pedidos; desalentados viam-se os frades e não menos os empreiteiros; sendo vários os documentos em que se leem os dissabores e o descontentamento de parte a parte, estes outrora vistos, por outros autores, à luz de um espírito algo *mesquinho e mercantilista* do escultor normando, mas que não condizem com a tónica que o artista deixou expressa, pela sua própria mão, em alguns daqueles documentos.

Falecido cerca de um ano antes, Francisco Monteiro nunca viu terminada a sua capela, tendo sido o seu filho António quem resolveu as últimas questões relativas a alterações ao projeto inicialmente traçado. O projeto decorreu num período que se viu algo agitado e conturbado na vida de Ruão, envolvido que estava com uma série de outras obras – como seria de esperar, perante uma empreitada que se prolongou por tantos anos – algumas delas, malogradamente, também não lhe tendo corrido de feição.

Análise Plástica e Iconográfica

O retábulo organiza-se em três corpos e dois registos, com o corpo central de maior amplitude do que os laterais juntos, destacando-se suavemente projetante daqueles, e o primeiro registo de maior altura que o segundo. No topo, a estrutura recebe como co-

833 GARCIA, Quintino Prudêncio, Op. Cit., docs. 51 e 52, pp. 84 a 90.

834 GARCIA, Quintino Prudêncio, Op. Cit., doc. 34, p. 75.

roamento um frontão triangular apenas sobre o corpo central. O retábulo integra uma predela, assentando todo o conjunto num robusto embasamento⁸³⁵, elevando ainda mais a estrutura, já de si com grande dimensão vertical. Na sua organização original, em torno do embasamento existiria um estrado igualmente em pedra, permitindo a elevação do altar até à base da predela, e ao qual se acederia por um conjunto de degraus. Em toda a estrutura se sente privilegiar as linhas arquitetónicas, depuradas e já muito exentas de decoração, esta só muito ponderada e sobriamente aplicada, numa nova tendência que se começava a anunciar (fig. 302).

Para organização e disposição horizontal dos espaços de representação empregaram-se pilastras lisas e capitelizadas, frente às quais, no primeiro registo, se destacam colunas coríntias estriadas a dois terços; e no segundo registo, balaústres igualmente capitelizados de coríntio. Os fustes de ambos os elementos encontram-se identicamente decorados com simples e mais discretos relevos de *pendurados* que se compõem ora de querubins, ora mascarões com toucados de plumas, sustendo fios e grinaldas, com flores, frutos e folhagens.

Um entablamento intermédio estabelece a segmentação entre registos, e um segundo, o remate no topo da estrutura. O primeiro beneficia de maior predomínio visual no conjunto, proporcionalmente maior, ligeiramente mais alto e mais largo, embora ambos cumpram a mesma canónica organização em observação do *decoro*⁸³⁶, quer na disposição objetiva dos diferentes elementos – arquitrave, friso e cornija – como no que respeita à decoração. A arquitrave é estruturada em três bandas, nas quais, sob a última, se vê uma discreta e elegante moldura de contas. O friso recebe uma decoração com vários querubins dispostos e agrupados simetricamente: três no excerto correspondente ao corpo central; um em cada um dos corpos laterais; e quatro mais pequenos, relevando-se das projeturas que acompanham os balaústres e as colunas. Intercalando aqueles do corpo central, estão dois medalhões com os típicos enrolamentos de um contemporâneo gosto flamengo que

835 Ver Capítulo 1.2, p. 93.

836 “O decoro é o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade através de coisas provadas.” Cf. VITRÚVIO, Marco, Ed. 2006, *De Architectura Libri Decem*, Livro I, Cap. II, 1. Para consulta deste texto usámos a tradução de MACIEL, Manuel Justino, 2011. Em nota 67, p. 37, refere-nos ainda este autor, “*Decor*: decoro, conveniência, o que convém, o que fica bem”.

se vinha afirmando. A cornija constitui-se de várias molduras, destacando-se uma de óvalos e dardos, e uma outra de denticulos⁸³⁷, elemento certamente conhecido pelo mestre em duas gravuras existentes no tratado de Sagredo, ambas presentes logo na edição *princeps*, uma alusiva à *formação da cornija* e a outra dos *frontispícios pontiagudos*⁸³⁸ (fig. 303).

O frontão é triangular, abrangendo apenas o corpo central. No tímpano, inscreve-se uma cartela retangular, sem qualquer inscrição, com enrolamentos laterais também de tendência flamenga. No ápice do frontão foi colocada uma cruz com um esplendor, da qual pendem enrolamentos de volutas repousando sobre as empenas. É seguro afirmar que a sua configuração segue de muito perto a gravura supracitada do tratado do toledano (fig. 304).

A predela organiza-se como um estilóbato do qual se salientam, suavemente projetantes, a simulação de quatro pedestais sob as colunas. No campo correspondente ao corpo central, encontra-se um baixo-relevo de uma cartela retangular no mesmo gosto *rollwerk*, na qual se desenvolvem múltiplos enrolamentos semelhantes a *ferragens*, intrincadamente entrelaçando vários motivos antropomórficos, fitomórficos e zoomórficos. Nos flancos da cartela encontram-se duas figuras humanas (hoje muito mutiladas, decapitadas), segurando pendurados de festões, folhagens, e frutos que duas aves fantásticas debicam. Nas faces frontais dos pedestais relevam-se os bustos dos quatro evangelistas, todos frente a um sempre idêntico nicho só muito suavemente aprofundado. Muito mutilados, podem ainda ser identificáveis pelos seus atributos e exibindo [talvez apontando] abertos os *livros* das Escrituras (figs. 305a a 305d). Da esquerda para a direita podemos ver São João, São Mateus, São Lucas e São Marcos, todos ligeiramente treçados e voltados ao centro, cada par separado por uma elegante cartela elíptica vertical, emoldurada pelas mesmas ferragens e enrolamentos de influência antuerpina, ao centro da qual se releva um mascarão com um toucado emplumado. Por baixo, na base em que assenta toda a estrutura, nos campos que ladeiam o altar (hoje desaparecido, e com a área a que se encostava revelando o aparelho em pedra), estão idênticas cartelas com enrolamentos.

No espaço central de representação do primeiro registo, constituindo uma edícula de apreciável dimensão, vemos representado, em alto-relevo, o episódio da *Assunção da*

837 Nogueira Gonçalves di-lo “(...) elemento raro no Renascimento coimbrão”. GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 158.

838 SAGREDO, Diego de, Ed. 1986.

Virgem, com a *Virgem* já pairando sobre os Apóstolos dispostos em torno do túmulo vazio. O grupo dos onze discípulos⁸³⁹ ocupa um espaço arquitetónico ambíguo, ao fundo do qual se descrevem, perspectivados em suave baixo-relevo, três arcos de volta perfeita. Por cima do grupo e deste conjunto arquitetónico, num espaço já *celestial* que os pequenos montículos de nuvens caracterizam, encontra-se a *Virgem* em ascensão, envolta numa auréola radiante e rodeada por um coro de seis anjos músicos, à esquerda, e de outros tantos acólitos, à direita. Sob cada grupo encontra-se ainda um querubim. A postura da Virgem é sóbria e solene, hierática, traduzindo a Sua imensa dignidade, um pouco hirta e quase sem meneios, só a perna esquerda suavemente dobrada, e a direita suportando o peso do corpo. O vestido, cai em naturais pregueados, mostrando ainda a ponta dos pés, com o esquerdo só muito ligeiramente avançando, e revelando o crescente suportado por um querubim. De mãos postas (hoje mutiladas), a Virgem segura nos braços o manto pendente sobre as pernas, ligeiramente cobrindo os joelhos. A cabeça encontra-se suavemente voltada, mostrando o rosto *treçado*⁸⁴⁰, com o olhar candidamente dirigido para a direita e para baixo (fig. 307).

As representações dos Apóstolos, mesmo que hoje muito descaracterizadas, denotam um bom trabalho escultórico e um adequado estudo anatómico, bem visível ainda na relação proporcional entre os vários membros. As pregas das túnicas e das indumentárias caem com naturalidade, mais espessas e pesadas nos mantos, mais delicadas e finas nas mangas arregaçadas das túnicas. A representação da Virgem denota idênticas características, embora aqui mais cuidadas e detalhadas, com uma série de pormenorizações que lhe confeririam realce e verismo. O mesmo pode ser dito dos anjos, na sua maioria com feições muito delicadas e bem individualizados, as túnicas esvoaçantes, os instrumentos musicais corretamente representados.

Ainda no primeiro registo, nas edículas laterais foi gerada uma segmentação vertical destes espaços, originando duas áreas sobrepostas. Nos espaços inferiores conceberam-

839 Hoje muito mutilado, com todos os elementos decapitados e quase todas as mãos e pés decepados, embora ainda visíveis na fotografia de J. Sartoris de finais do século XIX (fig. 306, fotografia com direitos de autoria da Casa-Museu Reynaldo dos Santos e Irene Virote Quilhó dos Santos, em Cascais).

840 “...uma proporção e igualdade que muito satisfaz e contenta (...) porque mostra parte da frente, e parte do perfil...”, a tipologia de retrato de gosto eminentemente renascente, “aconselhada” pelo protegido de D. Catarina, Francisco de Holanda, no seu tratado. Cf. HOLANDA, Francisco, 1984, p. 23.

-se dois nichos que originalmente receberiam, talvez, as imagens de vulto de São João Evangelista e Santo António⁸⁴¹, e cujos baldaquinos, semicirculares, simplificados, constituem as mísulas que servem de sustentação a outras duas figuras de devoção. Destas, subsiste hoje, apenas, a de São Tiago Maior, à direita, com a qual faria par a de São João Baptista⁸⁴². Num porte também muito elegante, a imagem retrata um homem alto e esguio, e de muito plácida expressão do rosto, trajando como peregrino penitente. Segura o bastão [hoje incompleto] com a mão direita, enquanto a esquerda, segurando o livro, sobe simultaneamente a túnica revelando os pés nus; com o capote ligeiramente aberto, traz o chapéu de abas pelas costas, preso por um cordão à volta do pescoço (fig. 308).

Na edícula central do segundo registo encontra-se representado o episódio da *Coroação da Virgem*, acolhendo-se a cena sob um arco policêntrico com a arquivolta decorada com quatro querubins e pés-direitos de pilastras muito sintetizadas e sem qualquer decoração. Ao centro, em alto-relevo, encontra-se a figura da *Rainha dos Céus* ajoelhada e de mãos postas, ladeada pelas figuras de *Jesus Cristo* e de *Deus Pai*, ambos sustendo a coroa por cima da Sua cabeça (fig. 309). Com a mão esquerda segurando a coroa e a direita erguida em bênção, as duas figuras masculinas encontram-se sentadas num trono de ambígua configuração: semelhante a uma exedra, a estrutura possui dois braços de apoio – um em cada flanco, definindo a sua área útil – ambos esculpidos perpendicularmente ao plano de representação por trás de cada uma das figuras masculinas. Contudo, a configuração da estrutura, supostamente semicircular, não exhibe a necessária *profundidade* [ainda que simulada] para convenientemente acolher a figura da Virgem ajoelhada. Ladeando este grupo central encontram-se ainda dois anjos acólitos, mutilados, cujas poses sugerem estar de mãos postas e em adoração⁸⁴³. Na parede fundeira, diretamente sobre o grupo central e *coroando* todo o grupo, dois anjos afastam as abas de um *dossel*, *revelando o mistério* aos fiéis. Por cima, pode ainda ver-se o que resta da pomba do *espírito santo*, envolta por

841 Sobre este assunto veja-se GARCIA, Prudêncio Quintino, 1913, doc nº 52, pp. 86-90, documento no qual se podem ler as disposições do tesoureiro da Sé relativamente às missas que devem ser celebradas *na sua capela* após a sua morte: “E no dia da invocação da dita capella dirão hua missa cantada que pasara pella que ouvera de ser rezada e outro tâto farão no dia dos apóstolos Sãtiago e Sã João Evangelista e Sã João Bautista e São António (...)”.

842 Também identificável na fotografia de Sartoris, de finais do século XIX.

843 Ainda completos na fotografia de Sartoris.

uma aura resplandecente, descendo em voo picado sobre uma filactéria anepígrafa segura por um querubim a cada lado.

Nas edículas que ladeiam a *Coroação da Virgem* abrem-se nichos em arco de volta-perfeita, com as conchas lavradas de vieiras, acolhendo os vultos perfeitos de São Pedro e São Paulo⁸⁴⁴, à esquerda e à direita, respetivamente. Ambas as imagens traduzem bem o nobre caráter dos *Pilares* da Igreja, os dois retratados em muito grave e majestosa atitude, também homens altos e de figura longilínea. São Pedro mostra um semblante algo meditativo, canonicamente representado parcialmente calvo, de barba farta e encaracolada. A posição do corpo é muito correta, com o lado esquerdo ligeiramente avançando sob o peso do livro suavemente apoiado na anca, e que a perna esquerda procura compensar. A mão direita ergue, firme, a chave do paraíso, enquanto os dedos da mão esquerda marcam na bíblia importantes passagens de referência. São Paulo exhibe um muito ligeiro contraposto, exprimindo o peso da espada segura pelo punho, que ao invés de apoiada no chão, surge apontada para cima e apoiada no ombro. Sem que traga consigo o livro, a mão direita encontra-se ligeiramente erguida, como que anuindo o gesto e a iniciativa de Pedro.

Olhando ao caráter escultórico de todo o conjunto das representações figurativas, as imagens do grupo da *Coroação* são as que mais diferem das restantes, mais rudes e imperfeitas, sem o mesmo esmero escultórico que as demais: na sua relação eurítmica (isto é, na justa proporção e simetria entre as partes e o todo), pela diferença de naturalidade nas posturas e nos gestos, nos pregueados das vestes, ou na pormenorização e verismo das feições. Uma tal dissemelhança leva-nos a supor que tratando-se de imagens situadas a uma cota mais elevada, por isso, sem a mesma necessidade de pormenorização, poderão ter sido entregues à execução de um oficial que apenas seguiu as indicações ou o debuxo do mestre, deixando de parte a hipótese que todo o atraso da obra terá conduzido a um desinteresse na sua execução.

Por outro lado, sempre foi referido o alongamento e emagrecimento de todas as representações figurativas desta obra, numa diferente proporcionalidade da de outras anteriores obras atribuídas a Ruão. No presente conjunto, mais dificilmente poderão ser referidas

844 Sobre a incorporação das imagens no retábulo, Cf. CARVALHO, Maria João Vilhena de, 2014, pp. 308-314.

as figuras dos Apóstolos, cujas posições ajoelhadas, ou parcialmente encobertas pelo túmulo, não o deixam corretamente aferir. Quanto às restantes, comparativamente, identificámos um sempre igual cânone de cerca de sete módulos tomados pela dimensão da cabeça (figs. 310a e 310b). Se as representações da Virgem, de São Tiago e de São Paulo têm uma muito idêntica dimensão vertical, podendo nelas ter sido aplicado o mesmo cálculo pelo mesmo módulo, já a figura de São Pedro – menor do que as anteriores, embora cumprindo o mesmo cânone – tivemos de o calcular por um módulo de inferior dimensão, proporcional à cabeça da própria imagem. Procurando o cânone proporcional das figuras da Coroação e, por opção, procurando verticalizar a figura de Deus Pai, unimos entre si os diferentes segmentos que correspondentes a cada uma das partes da figura, tendo obtido um segmento total cuja dimensão vertical se aproxima da figura de São Pedro⁸⁴⁵.

Análise Geométrica

Tendo em conta os limites extremos da máquina retabular, considerando-a do topo da cruz à base da predela, aferimos as medidas de A. 920 × L. 530 cm, aproximadamente, tendo sido conduzidos ao *marco* com o módulo $m = 1.735$. Por aproximação, por defeito, considerámos tratar-se de um Retângulo Raiz de Três ($\sqrt{3}$), com $m = \sqrt{3} = 1.732$.

Aplicado sobre a imagem o Retângulo referido e traçada a sua *inerente divisão interna*, verificámos que o respetivo *traçado interno* não encontrava qualquer reciprocidade na global organização da presente composição retabular.

Prosseguimos com a aplicação da metodologia enunciada gizando todos os traçados decorrentes dos vários métodos de divisão interna, e embora o traçado geométrico decorrente da *divisão dos lados segundo a secção áurea* gerasse concordâncias com a segmentação da obra em corpos, as restantes linhas do seu traçado interno não justificavam plenamente a sua aplicação como traçado prévio regulador da composição.

Esta verificação conduziu-nos à reformulação dos nossos dados, motivo pelo qual considerámos integrar o embasamento e/ou, também, o estrado, encarando a possibilidade da

845 Importa notar que esta se situa mais elevada, sobre um “bloco” de pavimento, ligeiramente acima da cornija sobre a qual as figuras de Pedro e Paulo assentam diretamente e sem qualquer base ou suporte.

original *ideação* compositiva ter incluído este(s) elemento(s). Importava, então, verificar se a organização compositiva teria decorrido da aplicação dos traçados internos de um desses *marcos* mais amplos.

Considerámos, por isso, que a estrutura retabular se poderia alongar a partir do mesmo ponto, no topo, mas agora à base do embasamento, ou seja, à linha aonde terminaria o estrado de acesso ao altar. Com este pressuposto, as novas medidas seriam de A. 1030 × L. 530 cm, aproximadamente, conduzindo-nos a um *marco* com o módulo $m = 1.943$. Por aproximação, por excesso, o *marco* que mais se aproxima é o do Duplo Quadrado, com $m = 2$. Assim, a diferença em *módulo* vê-se acrescida, desta feita excedendo-o em mais de meia décima, significando alguma disparidade e desacerto entre este Retângulo e o *marco* em que se inscreve a obra.

Optando por considerar a inclusão da altura correspondente ao estrado, obtivemos as dimensões A. 1120 × L. 530 cm, aproximadamente, o que nos conduziu ao *marco* com o módulo $m = 2.113$. Por aproximação, agora por defeito, o *marco* que mais se aproxima é o mesmo Duplo Quadrado, com $m = 2$, embora com uma diferença superior e, por isso, evidenciando maior desacerto entre ambos. Esta verificação mostrava-nos não ter havido uma escolha objetiva sobre um *marco* ou *marcos específicos*, pelo que se tornou necessário, para cada um destes *marcos* que agora inferíamos, proceder à aplicação da metodologia inicialmente referida.

Neste seguimento, considerando o *marco* na sua extensão intermédia (tomado do topo à linha de separação entre o embasamento e o estrado), ao executarmos o traçado geométrico decorrente da *divisão dos lados do marco segundo as suas secções áureas*, logo o traçado das suas primeiras linhas nos revelava resultados bastante satisfatórios (fig. 311). De facto – e evitando um excessivo relato relativamente à nossa análise envolvendo todas as comparações entre os diferentes traçados aplicados – acabámos por verificar ter sido este o traçado geométrico empregue como auxiliar prévio de composição, de uma forma assaz simples [como o é toda a organização da global composição retabular], igualmente depurada e simplificada e que passamos a descrever:

Ao contrário do que com as outras metodologias sucedia, com a aplicação do presente traçado, as mãos postas da figura central da *Virgem*, em oração, ocupam o centro geométrico da composição; e não sem a notável concomitância, paralela e similarmente – num retábulo erigido numa capela funerária, e de invocação à *mais poderosa de todos*

os protetores e intercessores – o mesmo *emblema*, as mãos da Virgem unidas em prece, na representação da *Coroação da Rainha dos Céus*, toma lugar sobre um outro importante cruzamento de diagonais do traçado, as do retângulo superior $\Phi 8 \Phi 3 C D$.

Assumindo particular relevância compositiva, estabelecendo a separação entre registos, a cornija do entablamento intermédio encontra-se *harmonicamente* alinhada em *divina proporção* pela *secção áurea* superior $\Phi 7 \Phi 4$. Ao centro do primeiro registo, na edícula central, a transição entre o *espaço celestial* e o *mundo dos homens* acerta, igualmente, pela divisão vertical do *marco em média e extrema razão*, concordando com *secção áurea* inferior $\Phi 8 \Phi 3$, divisão que se prolonga e é empregue na segmentação das edículas laterais.

Também em *divina proporção* vemos a estrita delimitação do grupo da *Coroação*, restringindo-se a cátedra do grupo ao espaço delimitado pelas *secções áureas verticais* $\Phi 6 \Phi 1$ e $\Phi 5 \Phi 2$. Ainda na demarcação estabelecida por estas duas importantes linhas verticais, no primeiro registo, vemos o espaço ocupado pela *Virgem em Assunção* envolta na Sua aura radiante, área que a ambos os lados os anjos não ultrapassam. Por fim, mais abaixo, também a extensão horizontal do túmulo da Virgem, em torno do qual se dispõem os Apóstolos, respeita, *grosso modo*, as mesmas linhas.

Verticalmente, o vão correspondente ao intercolúnio delimitando os espaços de representação do corpo central, encontra-se delineado pelas projeções verticais dos pontos resultantes dos cruzamentos das diagonais do *marco A B C D*: em cima, com as diagonais do retângulo superior $\Phi 7 \Phi 4 C D$; e em baixo, os pontos homólogos do traçado, pelo cruzamento daquelas com as diagonais do retângulo inferior $A B \Phi 3 \Phi 8$. De forma idêntica, a largura total do corpo central (tomado pela amplitude do frontão, e pela coincidente largura exterior formada pelos dois pedestais centrais, na predela – ou seja, a largura correspondente ao altar), alinha com exatidão pelas projeções verticais dos importantes cruzamentos das diagonais de ambos os retângulos laterais $A \Phi 1 \Phi 6 D$ e $\Phi 2 B C \Phi 5$.

Horizontalmente, ainda, o arranque do entablamento intermédio sobre os capitéis, concorda com os cruzamentos das diagonais do retângulo superior $\Phi 8 \Phi 3 C D$, com as diagonais $\Phi 5 A$ e $\Phi 6 B$; assim como a separação entre a predela e o primeiro registo se vê em correcto alinhamento com o importante cruzamento das diagonais do retângulo inferior $A B \Phi 3 \Phi 8$. Em localização *análoga* a esta última, sob o arco, a pomba do *espírito santo* desce sob o grupo da *Coroação*, encontrando-se diretamente posicionada sobre o cruzamento das diagonais do retângulo superior $D \Phi 7 \Phi 4 C$. Ainda neste grupo da *Coroação*

da *Virgem*, a suave inclinação para a frente das duas figuras masculinas, concorda com as duas diagonais do traçado $\Phi 6 B$ e $\Phi 5 A$; tendo sido estipulado para altura das mesmas figuras a projeção horizontal dos cruzamentos das mesmas diagonais com aquelas do retângulo superior $\Phi 8 \Phi 3 C D$. De volta ao primeiro registo, a altura das figuras dos Apóstolos concorda com a projeção horizontal do ponto homólogo à das mãos postas da *Virgem* na *Coroação* – isto é, a projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo inferior $A B \Phi 4 \Phi 7$.

Por fim, assinalamos a localização da cornija do entablamento superior, em alinhamento pela projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais do retângulo superior $\Phi 7 \Phi 4 C D$, com as diagonais $\Phi 6 A$ e $\Phi 5 B$.

Perante o sequente desenvolvimento do traçado geométrico, acrescem mais algumas concordâncias entre a organização compositiva e o traçado, embora apenas sobre as figuras do grupo da coroação e dos Apóstolos dispostos em torno do túmulo (fig. 312). Embora não o possamos asseverar – uma vez não termos, hoje, dados concretos que no-lo permitam assegurar – podemos supor que na sua organização original (avaliando pela fotografia de Sartoris), a localização do cordeiro de São João Baptista, encontrar-se-ia em localização análoga à da mão de São Tiago segurando o bordão, isto é, sobre o cruzamento das diagonais do retângulo vertical $A \Phi 1 \Phi 6 D$. Ambas as figuras sugerem seguir a mesma, idêntica e simétrica triangulação que a cada lado do traçado se conjuga: à direita, a partir dos cruzamentos das diagonais $\Phi 4 A$ com $\Phi 6 \Phi 3$, e à esquerda, do cruzamento de $D \Phi 1$ com $\Phi 5 \Phi 7$. Podemos ainda supor, que de forma idêntica, em baixo, as desaparecidas figuras de Santo António [com o Menino de pé sobre o livro], e de São João Evangelista [agarrando o cálice eucarístico do qual se escapa o dragão], poderiam segurar os seus atributos em local semelhante do traçado geométrico (embora numa disposição hoje desconhecida, mas que podemos supor com o Evangelista colocado no nicho sob São João Baptista), na confluência das diagonais $\Phi 6 A B$ com $\Phi 3 A$, à direita, e de $\Phi 5 A$ com $\Phi 7 \Phi 1$ à esquerda.

Por fim, assinalamos o arranque do entablamento superior, pela projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo superior $\Phi 8 \Phi 3 C D$ com as diagonais $\Phi 6 \Phi 8$ e $\Phi 5 \Phi 3$, à esquerda e à direita, respetivamente; assim como a linha de articulação entre o embasamento e a predela (a altura do altar), alinhando pela projeção horizontal do cruzamento duplo e colinear das diagonais $\Phi 8 \Phi 2$ com $\Phi 4 \Phi 1$, e $\Phi 7 \Phi 2$ com $\Phi 3 \Phi 1$.

Figuras Geométricas

No conjunto das figuras geométricas começamos por assinalar o triângulo isósceles, referente ao frontão; um vasto conjunto de círculos, referentes aos arcos dos seis nichos, e àqueles representados perspectivados ao fundo da edícula da Assunção; e por fim, com maior destaque, assinalamos um retângulo de Ouro (Φ), o mesmo constituindo o espaço de representação da grande edícula central (fig. 313). Referimos que o mesmo não foi aferido por medidas efetuadas, mas por traçado sobre a imagem tendo em conta os seus limites extremos. Embora o mesmo encontre ajustada adequação aos limites verticais, o mesmo não acontece com exatidão nos seus limites laterais. Contudo, após a detalhada análise da edícula tendo em conta este *marco* assim encontrado, e perante o confronto da organização compositiva desta representação com o traçado interno inerente ao mesmo *marco*, consideramos não haver espaço para dúvida quanto à sua utilização como traçado regulador da mesma composição.

A edícula da Assunção da Virgem

Após as primeiras divisões harmónicas do referido *marco* $A B C D$, determinámos a divisão dos lados respetivos em *extrema e média razão*, em ambas as direções (fig. 314). Ainda que estas apenas estabelecessem uma *inicial* delimitação vertical do espaço ocupado pela figura central da Virgem – concordando exatamente com a largura do vão do arco central descrito ao fundo por trás dos Apóstolos – as mesmas ainda não nos forneciam as necessárias e mais concretas justificações. O seguinte desenvolvimento do traçado das *harmónicas* mostrava-nos já uma nova concordância, à qual anteriormente tínhamos dado já particular relevo: as mãos postas da Virgem surgiam, mais uma vez, colocadas sobre um ponto de maior importância no traçado geométrico – o cruzamento das diagonais do retângulo superior $\Phi 7 \Phi 4 C D$ (fig. 315). Por sua vez, a inclinação dos antebraços da Virgem e das mangas pendentes das Suas vestes encontram-se em idêntica adequação às mesmas diagonais. Por outro lado, ainda, víamos que o extremo inferior do alto-relevo correspondente à figura da Virgem – sob o querubim que sustém o crescente – coincide com o centro geométrico da composição; ou que a altura dos ombros dos Apóstolos – os mais afastados, em plano posterior, grupo maior e mais preponderante em termos compo-

sitivos – alinha pela projeção dos polos do *marco*⁸⁴⁶; e que em baixo, sobre o ponto resultante do cruzamento das diagonais do retângulo inferior $A B \Phi 3 \Phi 8$ – o ponto homólogo àquele em que se situam as mãos postas da Virgem – encontramos o túmulo aberto e vazio (numa evidência que se acentua pelas mãos e as vestes dos apóstolos que vagamente se introduzem, parcialmente ocultando o bordo posterior).

Se as diagonais do *marco* sugerem já outras adequações da organização compositiva ao traçado geométrico (na disposição das figuras dos anjos e/ou dos Apóstolos), com o seu integral delineamento uma grande série de outras concordâncias reiteram a sua efetividade (fig. 316), podendo ser referidas a organização dos grupos de anjos a um e a outro lado da composição; a sua justaposição e alinhamento segundo as várias linhas; a inclinação dos corpos; destes e os dos Apóstolos – todos, de um modo geral correspondendo ordenação geométrica que o traçado proporciona. O sequente incremento do traçado exhibe um acrescido número de concordâncias, agora sublinhando na imagem todas as que referimos (fig. 317), realçando a amarelo aquelas que por cotejo [possível] com a fotografia de Sartoris nos foi possível averiguar e da qual mostramos o pormenor (fig. 318).

Perspetiva

Em plano de fundo, atrás das figuras dos Apóstolos, representa-se em baixo-relevo um conjunto de três arcos perspectivados simulando aprofundar-se num pano murário (fig. 319). Os dois arcos dos flancos exibem uma fresta na parede fundeira, também recortadas em volta-perfeita, embora de vão muito inferior, e com o centro do arco aproximadamente colinear com aquele respeitante ao espaço maior. Estas frestas, mais do que representadas ao centro das paredes fundeiras, desviadas do eixo central das mesmas, surgem antes como que encostadas à ombreira interior, mais próximas do arco central. Uma cornija de duas molduras prolonga-se ao longo desta parede contendo os arcos, acompanhando, escorçada, o aprofundamento simulado no plano murário, desta forma concorrendo para

846 Estes pontos resultam da interseção das diagonais do *marco* com as suas perpendiculares tomadas estas a partir dos vértices respetivos. Também denominados “eyes” por HAMBIDGE, Jay (1967, p. 51), são pontos “extremamente importantes para estabelecer divisões no seu interior [dos rectângulos]” (CASI-MIRO, Luís Alberto, 2004, p. 886).

a ilusória profundidade daqueles espaços. Embora os arcos tenham todos o mesmo vão e, no topo, se encontrem situados à mesma altura, talvez por ter existido mais espaço *de intervenção* disponível entre o lado anterior das figuras dos Apóstolos e aquela superfície, o arco à direita prolonga-se mais abaixo que os restantes dois.

Prolongando todas as linhas oblíquas possíveis deste esboço perspectivo, não lhe encontramos subjacente um coerente sistema perspectivo de representação mensurada do espaço (fig. 320). Pelo contrário, sem a existência de um ponto de fuga central para o qual devem ser conduzidas todas as linhas oblíquas, esta representação traduz, antes, a intuição de um sistema do qual não são conhecidos os princípios metodológicos. No arco central, as paredes perpendiculares ao plano de representação compreendem um esboço igual às das duas mesmas paredes dos flancos de cada um dos arcos adjacentes – dir-se-ia, de forma calculada simetricamente, a partir do eixo vertical da representação. Uma tal medida implicou, necessariamente, a diminuição do diâmetro do arco central, o que se traduz num espaço cuja profundidade se afiguraria maior que a dos dois laterais. Esta acentuação da profundidade, a ser eficazmente representada, implicaria o esboço mais acentuado da cornija, e a sua efetiva diminuição com o afastamento do ponto de vista do observador.

A edícula do *Coroamento da Virgem*

Para aferição do método geométrico empregue como auxiliar prévio nesta composição da *Coroação da Virgem*, para determinação do *marco* que a inscreve, procurámos o espaço interno no qual a mesma se inscreve, tomando como largura o vão entre os balaústres (a partir dos extremos das bases e dos capitéis), e como dimensão vertical, a medida entre o topo da cornija do entablamento intermédio, e o arranque da arquitrave do entablamento superior. Ainda que o *marco* assim encontrado não se aproxime, em *módulo*, a nenhum dos *marcos notáveis* tendencialmente *privilegiados* pelos artistas coevos, após termos verificado o pleno emprego do traçado interno decorrente da *divisão dos lados em divina proporção* na global composição retabular, e na edícula da *Assunção da Virgem*, logo optámos por aqui o executar também. O resultado mostrou-se logo muito satisfatório, mesmo sem subseqüentes divisões do traçado, pelo que passamos a descrevê-lo (fig. 321).

Iniciado o gizamento do traçado, logo encontramos o objeto central à representação – a coroa da *Virgem* – localizada obre o centro geométrico do traçado (ainda que um pouco

afastado). Seguidamente, assistíamos à exata concordância do arranque do arco sobre as impostas com a *secção áurea* horizontal superior $\Phi 7 \Phi 4$ – a mesma linha onde os anjos, representados em plano posterior, mantêm suspensas as abas abertas do dossel, sendo que os cruzamentos desta linha com as *secções áureas verticais*, com precisão assinalam os pontos em que as suas mãos as seguram, e a partir das quais, alinham as abas pendentes. De modo idêntico, logo víamos o topo do espaldar da exedra em que se sentam as figuras masculinas – com o qual é colinear a cornija representada na parede fundeira – ambos definidos sobre a mediana horizontal da composição. Alinhados pelas duas *secções áureas* verticais, $\Phi 6 \Phi 1$ e $\Phi 5 \Phi 2$, as mesmas definindo uma área central da representação que se vê exclusivamente ocupada pela figura da *Virgem*, e em alinhamento com as abas pendentes da cortina, encontram-se pendentes as mangas das vestes das figuras de *Cristo* e de *Deus Pai*, no mesmo *alinhamento* dos joelhos e das pernas dobrada.

Gizado todo o traçado, a pomba do *espírito santo* surge-nos representada sobre o importante cruzamento das diagonais do retângulo superior $\Phi 7 \Phi 4 C D$; as mãos postas da *Virgem*, em oração, encontram-se sobre o cruzamento das diagonais do retângulo inferior $A B \Phi 4 \Phi 7$; e o *bem-aventurado* ventre da *Virgem*, em local homólogo ao da pomba do *espírito Santo*, sobre o cruzamento das diagonais do retângulo inferior $A B \Phi 3 \Phi 8$.

A exedra vê-se lateralmente delimitada pelas projeções verticais dos cruzamentos das diagonais dos retângulos laterais $D A \Phi 1 \Phi 6$ e $\Phi 2 B C \Phi 5$; assim como os anjos acólitos se encontram colocados sobre as projeções verticais dos pontos em que cada um dos segmentos *menores* – resultantes da divisão do lado horizontal do *marco* em *divina proporção* – são eles mesmos [sub]dividido em *extrema e média razão*.

Por fim, importa ainda assinalar a inclinação das asas e dos braços dos anjos segurando a cortina aberta; a inclinação para diante do dorso da figura de *Cristo*; a inclinação do seu braço esquerdo e da linha dos ombros, a partir do lado direito da figura; a inclinação do antebraço esquerdo, segurando a coroa, linha igualmente seguida pela manga e braço direito erguido em bênção; e a inclinação da coxa, ligeiramente reclinada – todos seguindo as várias diagonais do traçado. De modo idêntico, a figura de *Deus Pai* evidencia a mesma inclinação do braço e do antebraço segurando a coroa, ou a inclinação da coxa, sintomaticamente, seguindo linhas homólogas às que auxiliaram a organização da figura de *Cristo*.

Estratégias de Significação

Embora possamos admirar o retábulo de um ponto de vista semelhante ao dos fiéis que, ao tempo, àquela igreja se dirigiam em oração – mais perto da abertura do arco, ou mais longe, numa proximidade do que seria o centro do cruzeiro e que a amplitude da atual sala permite ocupar – do seu global e original impacto podemos apenas deduzir uma ideia. Temos hoje uma visão coartada, carecendo de toda a grandiosidade envolvente, agora só parcialmente (mas afortunadamente) preservada no museu. Desse lugar, com a presença de outras imagens à nossa escala que hoje ali se encontram (embora àquele espaço não pertencessem) e que melhor nos circunstanciam face a toda a dimensão da obra, ao fundo da sumptuosa capela inteiramente de pedra magnificamente lavrada, vemos erguer-se a imponente obra que quase toca a abóbada com os extremos do entablamento superior e o ápice do frontão.

Embora corporizando uma volumetria paralelepipedica destacada da parede fundeira, simultaneamente, o conjunto vê-se subtilmente destituído da sua massa, através dos múltiplos espaços gerados entre as colunas e balaústres, adquirindo imensa leveza. A predela e o embasamento [originalmente integrando o altar] constituem um sólido suporte, concomitantemente elevando o conjunto, conferindo-lhe leveza e acrescentando-lhe magnificência, mas igualmente robustez, firmeza e estabilidade.

Três faixas horizontais veem-se escalonadas por quatro vigorosos eixos verticais que as apartam, estes, erguendo ao alto o equilíbrio do horizonte emanando da terra, embora solidamente firmado ao solo pela robusta massa que constitui o embasamento e a predela. Esta estabilidade horizontal, estruturada pela base, pelo entablamento e pelo coroamento da obra, vê-se verticalmente dinamizada por uma cadência sequencial propiciada pelas colunas e balaústres, gerando dois espaços horizontais de desigual dimensão, numa hábil estruturação *harmonicamente* ordenada e *proporcionalmente* segmentada.

Dada a sua maior amplitude, o corpo central destaca-se, naturalmente, dos dois laterais, não sem que o frontão triangular e as muito subtis projeturas de ambos os entablamentos, e da predela, concorram muito sóbria mas eficazmente para este efeito. Constitui-se, assim, um robusto e enérgico vetor vertical, dirigido aos céus, que o frontão triangular vigorosamente aponta, eficazmente auxiliado pela elevação que o arco policêntrico consubstancia. Desta verticalidade participam ativamente as colunas sobrepujadas pelos

balaústres – estes mais estreitos e delicados, nessa diminuição acentuando o efeito de verticalidade por aumento da distância – assim como ambos os espaços laterais marcadamente gerados entre ambos os pares. Entre cada par de colunas formar-se-ia, então, um novo feixe consolidado pelo conjunto de três imagens sobrepostas, estas obedecendo à mesma cadência e concorrendo para a mesma dinâmica, fortificando uma tríade una de escoramento a cada flanco da estrutura.

Na área maior, correspondente à grande edícula do corpo central, um mais denso volume permanece arreigadamente preso à pesada massa da base, vendo-se composto por um conjunto diversificado de outros pequenos volumes disposto em torno do sólido paralelepípedo. Pouco mais acima, vemos uma outra forma longilínea, vertical, pairando, suspensa entre um enevoadado de pequenas figurinhas prefigurando uma formação vagamente triangular a cada lado, ambas apontadas ao centro. Mais acima, em espaço novamente diferenciado e ao qual a forma do arco subjaz, forma-se em baixo uma área de maior densidade volumétrica, aproximadamente retangular, composta de outras massas formalmente diferenciadas, por cima do qual se vê todo o espaço livre e desafogado até à curvatura do arco.

Proteção, redenção, salvação das almas. É claro e objetivo o programa iconográfico presente neste retábulo, desde logo planeado e estabelecido pelo seu comitente, redigido num documento em que esclarece os vários aspetos relativos à instituição da sua capela sepulcral. O retábulo seria erigido à evocação *d'Assunção de Nossa Senhora*, suprema figura de devoção, advogada máxima e poderosa intercessora de múltiplas causas, e à qual se juntava uma série de outros importantes intercessores – pela sua ordem estabelecida, os apóstolos São Tiago e São João Evangelista, e também São João Baptista e Santo António – todos eles, por razões certamente pessoais, santos da sua devoção, aos quais recorria solicitando proteção “*por my e per meus deffumtos*”⁸⁴⁷, sobretudo para os *males do espírito*, certamente, também para os *do corpo*. A organização formal da obra, a estruturação da máquina retabular e a global organização compositiva, naturalmente, foi deixada ao critério do artista mais conceituado da cidade, plastífice, arquiteto, escultor e geómetra.

847 GARCIA, Prudêncio Quintino, Op. Cit., doc. 34, p. 75.

Duas marcas horizontais rigorosamente dispostas em *divina proporção* delimitam o *espaço do sagrado* e o *mundo dos homens*, o *divino* e o *terreno*, embora aqui estabelecendo-se uma sucessão hierárquica, na qual, a *Santíssima Trindade*⁸⁴⁸ naturalmente ocupa o lugar mais elevado. Outras duas, calculadas em igual proporção, perpendiculares a estas, demarcam o espaço central de representação.

Sobre o centro geométrico da obra, importante foco cêntrico de qualquer composição, João de Ruão colocou as mãos postas da Virgem, gesto *próprio*, emblemático, do suplicante, do que roga, daquele que invoca interseção. A dogmática figura verdadeiramente levita perante os olhos do espectador, já muito elevada acima do *mundo terreno*, pairando sobre o grupo atônito dos apóstolos cujas direções do olhar apontam a Sua direção, dispostos em torno de um túmulo sintomaticamente aberto e vazio. Pujante foco cêntrico da composição, *centro em si* por direito próprio, a figura da Virgem Maria foi habilmente colocada na composição, toda ela sagazmente organizada, distanciando suficientemente aquela imagem do mais denso e consistente grupo, em abaixo, e assim fazendo-a pairar. Desta forma, a sua tendência é verdadeiramente de elevação, pois “à medida que aumenta a distância da base, o objecto parece mais livre”⁸⁴⁹, distanciando-se do peso terreno e beneficiando de todo o *corredor* ascensional que, como vimos, caracteriza o corpo central.

Assim, conduzido a erguer o olhar nessa direção, do topo, o devoto encontrará o *Coroamento da Virgem*, ato sequente e de continuidade, momento derradeiro confirmando-A a *Rainha dos Céus*, e participante direta da graça salvífica do amor divino. Nesse lugar, em local igualmente privilegiado, foco cêntrico desta composição, o devoto encontrará o mesmo *emblema* – as mãos postas de Maria – ato comprovado da sua inequívoca interseção: “piedosa, doce Virgem Maria”, *intermediária* sempre atenta e incansável, tomando as orações dos homens e apresentando-as a Deus. Em baixo, em disposição simétrica, em local análogo e em relação direta, o túmulo vazio, anunciando o resgate do Seu corpo e da Sua alma atestando a sua assunção, o tão almejado triunfo sobre a morte que também para si e para os seus o Tesoureiro invoca.

848 “*Gracias a su Coronación, se introdujo en el grupo de la Trinidad en el que llegó a se la «quarta persona»*”. Cf. RÉAU, Louis, 2008, Tomo 1, Vol. 2, p. 73.

849 ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 42.

São Pedro e São Paulo condignamente ocupam os espaços contíguos à *Coroação*, embora devidamente apartados coabitam o mesmo *espaço hierárquico* reservado ao grupo *trinitário*. Digníssimos pilares da igreja, figuras maiores de evangelização, da expansão e consolidação da palavra de Deus, modelos de virtude moral, é-lhes constantemente reservado lugar *canónico* junto das mais importantes figuras da hierarquia cristológica, e a sua presença vê-se quase sistemática em grandes conjuntos e *máquinas retabulares*. Pedro, o *príncipe dos Apóstolos*, foi diretamente eleito por Cristo e por Si designado *pedra basilar* da Igreja, abnegado na propagação da mensagem do Messias. Paulo foi um grande propulsor da cristandade, homem culto e letrado capaz de catequizar *toda a civilização*, das multidões aos tribunais, chamado *apóstolo* por ter sido o maior anunciador da Boa Nova depois de Cristo.

Os restantes santos são colocados neste mesmo alinhamento, no seguimento e na esteira dos *pilares* da igreja:

As imagens de São João Baptista, o *Precursor*, e São João Evangelista, juntas, exprimem o ideal de *concordatio* entre o Antigo e o Novo Testamento, ilustrando que o anúncio do último dos Profetas se cumpriu como o escreveu o Evangelista⁸⁵⁰. O primeiro pregou no deserto a vinda do Messias, indicando Cristo o *Salvador*: “Este é o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo” (João 1: 29); o segundo, por revelação divina redigiu o Apocalipse, no qual relata a segunda vinda de Cristo anunciando: “Eu sou aquele que está vivo! Estive morto, mas agora vivo para sempre. Eu tenho poder sobre a morte e sobre o mundo dos mortos” (Apocalipse 1:18) – passagem de inequívoca esperança para quem se preparava para deixar o mundo dos vivos. Por outro lado, não se deverá menosprezar que a *invocação* de São João Evangelista – protetor das profissões ligadas à produção de manuscritos e livros⁸⁵¹ – certamente comprazera o Tesoureiro da Sé.

Do lado oposto, devemos assumir que Santiago Maior e Santo António atestam o carácter mais erudito – contemplativo e meditativo – do comitente, guias *místicos do Deão*, explicitamente manifestando os seus mais devotos sentimentos de purificação espiritual: Santiago representando o grande combate entre a fé e o falso conhecimento, entre a sa-

850 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 276.

851 RÉAU, Louis, 2008, Tomo 2, Vol. 4.

bedoria mística de Deus e a ilusória sabedoria humana⁸⁵²; e similarmente, o grande taururgo Português, de formação erudita e com passagem por Santa Cruz, qualificado pregador da *Nova Lei* e do amor divino, veemente no aberto combate às heresias.

3.3.15 – OS TÚMULOS E O RETÁBULO DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA CAPELA DOS MENESES, NA PAROQUIAL DE CANTANHEDE

Contextualização

A capela sepulcral dos Meneses, também dedicada ao Santíssimo Sacramento, é a colateral à epístola da igreja paroquial de São Pedro, em Cantanhede.

Esclarecidos os incidais equívocos em torno da leitura dos documentos publicados pelo cônego Prudêncio Quintino Garcia, relativos à encomenda de um retábulo para aquela igreja pelo cabido catedralício, e da sua execução por João de Ruão⁸⁵³, Nogueira Gonçalves definitivamente esclarece todo o assunto, trazendo a lume outra documentação referindo diferentes encomendas de distintos retábulos, um para o altar-mor, e outro para aquela capela⁸⁵⁴. Quanto aos túmulos, permanece desconhecida qualquer documentação que permita relacionar a encomenda e/ou o artista que os executou. Contudo, ainda que permaneça desconhecida a comprovação documental ligando efetivamente as obras desta capela a João de Ruão, tendo-as considerado, o distinto estudioso de Coimbra, tão *características do seu labor no decénio de 40*, conduziram-no “a afirmar ser dele” toda a obra que dá corpo à capela dos Meneses⁸⁵⁵, acabando mesmo por concluir que “nada

852 Podemos encontrar um episódio de idêntica temática, a *Queda de Simão Mago*, muito seguramente do conhecimento do Tesoureiro e Deão da Sé, presente no retábulo de São Pedro, na Sé Velha, encomenda de D. Jorge de Almeida a Nicolau Chanterene. Cf. GRILO, Fernando, 2000; e HENRIQUES, Francisco, 2006.

853 GARCIA, Prudêncio Quintino, 1923.

854 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, pp. 148 e 204-208.

855 Idem, p. 206.

se encontra hoje na igreja de Cantanhede que se possa atribuir a Tomé Velho”⁸⁵⁶.

Mais recentemente, em alargado estudo dedicado à escultura e aos escultores de Coimbra, Carla Gonçalves⁸⁵⁷ corrobora as ideias daquele autor relativas os aspetos estilísticos e autorais destas obras, embora asseverando a sua execução por mãos diversas em colaboração com a oficina de Ruão, referindo mesmo algumas *particularidades formais* que identifica na execução do joelho e do pulso da figura do profeta no túmulo ao evangelho, no seu entender, escultura de menor excelência que a sua congénere representando Isaías, permitindo-lhe afiançar a execução desta última pela mão do mestre normando.

Sem que os senhores de Cantanhede possuíssem, à época, uma capela sepulcral, e não sendo adaptável a já existente capela da Varziela – erigida por D. Jorge Meneses em terras dos seus senhorios⁸⁵⁸ – D. João de Meneses, seu filho e sucessor, via-se obrigado à fundação de uma nova capela contratada com a paroquial, e cuja data de 1547, por várias vezes inscrita em várias pilastras nesta capela, nos fornece o ano da sua execução. No seu interior, na parede fundeira, destaca-se o retábulo do Santíssimo Sacramento, [talvez] já pago pelo cabido⁸⁵⁹, evocação perfeita e muito dignificante para o instituidor da capela, que no mesmo local erguia dois sumptuosos túmulos, exatamente iguais, em localização simétrica em cada uma das paredes laterais. No da direita, à epístola, fez-se sepultar com a sua segunda mulher, D. Margarida da Silva [Meneses], falecida à data de 1546; no túmulo fronteiro, em localização privilegiada – por se considerar mais dignificante à época – podemos supor tê-lo concedido à sua primeira esposa, falecida sem deixar descendência, propositadamente deixado sem qualquer inscrição, talvez por questões de decoro e pudor.

856 Em referência objetiva à documentação pela qual erroneamente se pensou atribuir estas obras ao escultor da Lamarosa, embora o autor tenha esclarecido que a mesma o relaciona, antes, com um desaparecido retábulo do altar-mor. Cf. GONÇALVES, António Nogueira, Op. Cit., pp. 204-210.

857 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 543-553.

858 DESTERRO, Maria Teresa, 2001.

859 GONÇALVES, António Nogueira, Op. Cit, pp. 148 e 204-208.

O retábulo do Sacramento

Análise Plástica e Iconográfica

O retábulo é composto por três corpos e dois registos, sendo os corpos laterais de maior largura que o central. Ao centro deste último, destaca-se volumetricamente o sacrário, o qual, em altura, se estende a ambos os registos. Como coroamento da obra destaca-se um *tempieto* de planimetria circular, criado como um *cibório*⁸⁶⁰, ou dossel, resguardando o cálice eucarístico com a sagrada espécie. A estrutura retabular inclui ainda uma base assente sobre duas mísulas laterais, e não possui embasamento. Talhado em pedra de Ançã, o retábulo vê-se coberto por douramentos realçando alguns dos seus elementos decorativos, encontrando-se policromadas todas as principais representações figurativas (fig. 322).

A global estruturação e a respetiva organização dos corpos fez-se por meio de pilastras encimadas por capitéis coríntios, decoradas com os habituais motivos de pendurados em composições de organização simétrica, com fitas e serpenteados, festões de flores e frutos, folhagens e outros elementos vegetalistas suspensos de um fio central. No topo, as pilastras suportam um entablamento com projeturas que acompanham a sua volumetria ligeiramente projetante, vendo-se canonicamente organizado com arquitrave de duas bandas, friso decorado, e cornija de várias molduras. A decoração do friso compõe-se de vários motivos antropomórficos, zoomórficos e fitomórficos, em composições de organização simétrica: sobre o corpo central, ao centro, está uma pequena figura feminina com os membros metamorfoseando-se em enrolamentos de folhagens e flores. Nos excertos sobre cada um dos corpos laterais, ao centro, releva-se um querubim sobre uma cartela em losango, da qual se apartam enrolamentos de folhagens que nos extremos se transformam em máscaras e aves fantásticas. Em cada uma das projeturas sobre as pilastras centrais releva-se uma caveira; nas dos flancos, uma ave fantástica.

860 *Cibório* é igualmente a denominação do baldaquino usado nas igrejas da Idade Média para cobrir o altar-mor. Ver também Capítulo do Retábulo, pp. 95-96.

Acompanhando toda a largura do corpo central – sobrepondo-se mesmo às pilastras que o organizam – avançando volumetricamente para além da restante estrutura, destaca-se projetante a peça central a toda a edificação retabular: o sacrário no qual se reserva a hóstia sagrada. O tabernáculo é concebido como uma micro-arquitetura minuciosamente pormenorizada, e emulando um *templete* de planta hexagonal encimado por um lanternim de três registos sobrepostos, destacando-se proeminente apenas na sua metade frontal (fig. 323). O primeiro piso deste pequeno *templo* possui, nos ângulos, pilastras lisas encimadas por capitéis aproximados de coríntios, suportando um entablamento simulando a sua canónica organização [simplificada] em arquitrave friso e cornija⁸⁶¹. Na face frontal rasga-se um pequeno portal estruturado por pilastras lisas suportando um frontão triangular; e nas duas laterais, dois nichos muito suavemente côncavos, canelados e concheados de vieiras: no da esquerda releva-se o busto de São Pedro, e no da direita, o de São Paulo – os dois de muito bom cinzelado, relevando rostos minuciosamente tratados, feições cuidadas e individualizadas, de olhos cerrados e em sóbria meditação (figs. 324a e 324b). Coroando cada uma destas três faces encontra-se um frontão semicircular de tímpano concheado, intercalando quatro pequenos cubelos, nos ângulos e na prumada das pilastras, formados por dados sobrepostos por lanternins semicirculares cupulados, todos evidenciando pequeninas frestas. Dos quatro cubelos partem elegantes arcobotantes *auxiliando* o escoramento do primeiro tambor do lanternim, os mesmos evidenciando enrolamentos vegetalistas, e unindo-se àquele sobre as pilastras que intercalam as quatro janelas cuidadosamente pormenorizadas. Vê-se cupulado este primeiro tambor, logo sobrepujado um outro de idêntica estruturação, e este encimado por um último, mais pequeno e só com duas janelas, no topo coroado por um pequeno vaso gomado de cujo bocal se salientam pequenos frutos. Nos campos adjacentes, entre o lanternim e as pilastras que delimitam o corpo central, encontram-se dois querubins tetrápteros esculpidos em suave baixo-relevo⁸⁶². Já à altura da base, o sacrário encontra-se apoiado sobre uma elegante mísula formada por um vaso clássico assente sobre um pedestal, sendo o conjunto *apre-*

861 Ao contrário do que noutros pudemos verificar e nos quais se assiste a uma minuciosa pormenorização: os sacrários dos retábulos de Águeda, Ega, Eiras, Faia, Pinhel, Sebal e Vale de Azares.

862 Cujas semelhança com outros, no retábulo do Tesoureiro, foi referida por Carla Gonçalves. Cf. GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 548.

sentado por dois anjos togados; do bocal do vaso brota um feixe de nervuras adaptando-se à base do templete.

Os corpos laterais subdividem-se em dois registos por meio de um entablamento muito simplificado, constituído por uma arquitrave simples, friso sem decoração, e cornija, o qual surge em aproximada continuidade com o arranque do lanternim sobre o primeiro piso do sacrário.

Toda a área inferior dos corpos se reservou à representação dos evangelistas, os quatro individualizados em pequenos nichos em arco de volta perfeita, suavemente côncavos e concheados de vieira, cada nicho diferenciado por pilastras lisas capitelizadas. Ao centro de cada pequena edícula destaca-se uma das figuras em mais acentuado alto-relevo, aqui e ali extravasando o espaço edicular e sobrepondo-se aos elementos *estruturais* que as configuram. Na primeira edícula do flanco esquerdo encontra-se representado São Mateus, sentado e escrevendo sobre o seu livro, auxiliado pelo pequeno anjo que lhe segura no tinteiro; segue-se São João, também sentado escrevendo – uma perna cruzada sobre a outra – vendo-se este auxiliado pela águia, seu atributo; já do lado direito do sacrário, encontramos São Lucas majestosamente sentado sobre o touro, molhando a ponta da pena no tinteiro; e por fim, a figura de São Marcos, sentado sobre o leão, com mão que segura a pena erguida [hoje mutilada], num gesto exprimindo reflexão sobre o ato da escrita (figs. 325a e 325b).

No registo superior, encontram-se as representações das *Aparições de Cristo a Maria* e a *Madalena*, separadamente e a ambos os lados do sacrário, à esquerda e à direita respetivamente. Na primeira encontramos a figura de Cristo, ocupando o lado esquerdo do espaço da narrativa, representado de pé, envolto por um manto escarlate e revelando parte do corpo desnudo. Na mão esquerda segura o *estandarte da vitória* encimado pela cruz, simultaneamente erguendo a mão direita abençoando a Virgem. Maria encontra-se igualmente de pé embora ligeiramente recurvada – sugerindo estar a erguer-se para o Filho ressuscitado – com ambos os braços levantados na Sua direção e fitando-O diretamente. Atrás de Maria está um atril sobre o qual se vê um livro aberto, sugerindo que a Virgem terá sido surpreendida num momento em que se encontrava em oração. A cena é representada frente a um ambíguo espaço arquitetónico, formado por dois arcos em fundo, um maior, atrás da figura do Salvador, e um outro menor por trás da figura da Virgem. No *Aparecimento a Madalena*, Cristo é igualmente representado de pé, também ao lado

esquerdo, vestido com uma túnica, e um manto ligeiramente esvoaçante pelos ombros; traz na mão uma pá (sugerindo o equívoco de Madalena)⁸⁶³, e ergue a mão em bênção frente à sua cabeça. A seguidora de Cristo surge ajoelhada a Seus pés, trazendo na mão o vaso dos Santos Óleos, e trajando de forma áulica e elegante, a cabeça coberta por um toucado, a cabeça baixa, sem fitar diretamente o Salvador. A cena é representada num espaço exterior, embora nele figurem duas edificações arquitetónicas nas quais se abrem arcos com portadas semicerradas. Entre ambos os edifícios, e em plano um pouco mais distante, vê-se um pequeno monte com algumas árvores dispersas (fig. 326a e 326b).

No coroamento da obra ergue-se um outro pequeno *tempieto*, desta feita concebido como um dossel, ou um baldaquino, de planimetria semicircular, e exibindo uma larga abertura frontal concordando com a amplitude do corpo central. No topo, por cima de uma cúpula semiesférica, a estrutura exhibe um lanternim de idêntica estruturação igualmente cupulado. Para organização deste *cibório* destacam-se nos flancos dois balaústres, sobre os quais se encontra o entablamento curvilíneo; frontalmente pendem abertas as duas abas da cortina, suspensas por dois anjos colocados sobre o entablamento, revelando no interior concheado o cálice eucarístico com a sagrada espécie envolta num esplendor. Lateralmente, em espaço contíguo a este templete, encontram-se dois anjos músicos, o da esquerda tangendo uma harpa, o da direita uma guitarra. Já nos flancos, sobre as projeturas nos extremos do entablamento, erguem-se dois acrotérios formados por pedestais encimados por um vaso clássico. Entre ambos, partem arcos semicirculares ao encontro do entablamento do templete, ao centro, nos quais o extradorso se vê decorado por volumosos enrolamentos de pares de volutas, em organização e disposição simétrica, destacados da parede fundeira (fig. 327).

Na área inferior da estrutura retabular, nos campos da base do retábulo, sob os corpos laterais, formando composições idênticas a cada lado da mísula suportando o sacrário projetante, encontram-se relevos decorativos formados por arranjos simétricos de pendurados, com querubins suspendendo festões de frutos e flores, e múltiplas laçarias. Nos pedestais *simulados*, sob as projeturas suportando as pilastras, destacam-se dois bustos em suave baixo-relevo, ligeiramente treçados e voltados ao centro: à esquerda um

863 RÈAU, Louis, Tomo I, Vol. II, p. 573 e ss.

busto feminino, com o cabelo elegantemente entrançado sobre a fronte, com uma melena solta e esvoaçante, trajando um vestido de decote redondo e mangas tufadas sobre os ombros; à direita, está um busto masculino, barbado e com o cabelo algo desalinhado, togado ao modo clássico (figs. 328a e 328b).

Por diferentes vezes têm sido referidas as proximidades compositiva entre este retábulo e o da igreja de Santiago de Soure⁸⁶⁴, no qual se presencia a mesma organização em corpos; com o corpo central inteiramente reservado, também, à inclusão de um suntuoso sacrário; os corpos laterais igualmente divididos em dois registos; e nessas duas edículas superiores, similarmente, as mesmas representações dos episódios narrativos das *Aparições de Cristo à Virgem e a Madalena*. Nesta obra difere, substancialmente, o coroamento da obra – neste caso organizado num frontão tripartido, formado por três mais pequenos frontões semicirculares concheados e, no seu todo, cumprindo uma organização aproximadamente triangular – vendo-se, ainda, substituídos os profetas por dois anjos turiferários. Assente diretamente sobre a mesa do altar, na sua partição a estrutura vê proporcionalmente diminuída a largura dos corpos laterais, o que por sua vez resulta no alongamento vertical de toda a área correspondente ao segundo registo (figs. 329a e 329b). O sacrário é de composição muito idêntica, embora desprovido do último tambor do lanternim, por trás do qual, em continuidade com os edifícios perspectivados, representados em baixo-relevo, em plano posterior, se aprofunda um pequeno nicho – motivo pelo qual devemos supor que na sua original organização poderia aí existir, como coroamento do sacrário, uma pequena imagem de um *Cristo Redentor*⁸⁶⁵.

Igualmente referidas em proximidade estilística e compositiva são as edículas das *Aparições de Cristo* originárias de um retábulo do Santíssimo Sacramento do mosteiro de Celas, hoje pertencentes à coleção do MNMC, igualmente atribuídas a João de Ruão⁸⁶⁶ (figs. 330a e 330b). Perante as seis representações, importa referir a diferença entre o câ-

864 Já referida por DIAS, Pedro, 2003, p. 141; e GONÇALVES, Carla Alexandra, Op. Cit., pp. 456, 457 e 548.

865 Como sejam os casos dos sacrários do Sacramento de Arrifana (embora numa diferente solução compositiva), o de Beduído, de Pinhel, ou do Sebal Grande. A solução do crucifixo, embora existente em muitos outros (Abiúl, Botão, Castelo Viegas, Guimara, Redinha, Souselas ou Vilanova de Anços – por entre um grande número de outros com coroamentos de pináculos), pensamos que deverá ser ignorada, dada a existência do pequeno nicho acima referido.

866 GONÇALVES, António Nogueira, Op. Cit, pp. 148 e 204-208; e GONÇALVES, Carla Alexandra, Op. Cit., pp. 456, 457 e 548.

none proporcional das figuras de Cantanhede relativamente às de Soure e de Celas, mais alongadas e idênticas entre si estas últimas; que a representação dos fundos arquitetónicos se verifica mais cuidada em Soure (praticamente ausente em Celas – excetuando o teto de caixotões que a profundidade da edícula permitiu); que a profundidade das edículas e a volumetria das imagens, nestas últimas, é muito superior às restantes; que existiu nestas, também, uma maior preocupação compositiva, bem evidente na pormenorização das formas e na global agitação das personagens; por fim, também nas edículas de Celas, assiste-se, por vezes, a uma desproporcionalidade na representação dos pés e das mãos das figuras, excessivamente grandes na sua relação eurítmica (figs. 331a a 331f)⁸⁶⁷.

Análise Geométrica

Considerando ambas as dimensões horizontais e verticais da obra, a primeira tomada pela total envergadura da cornija do entablamento superior, e a segunda, aferida entre o topo do coroamento à base das mísulas que estruturam o suporte da obra, as mesmas com as medidas de A. 420 × L. 330 cm, aproximadamente, fomos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.27272$. Por identificação imediata considerámos tratar-se de um Retângulo $\sqrt{\Phi}$, com $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$.

Cumprindo a metodologia enunciada, começámos por gizar a respetiva divisão *harmónica* do referido Retângulo⁸⁶⁸, averiguando que a global organização compositiva mostra-va notáveis concordâncias com o traçado resultante da *secção áurea* dos lados respetivos. Perante uma análise imediata, logo vimos o corpo central rigorosamente alinhando por ambas as *secções áureas* verticais do traçado geométrico $\Phi 6 \Phi 1$ e $\Phi 5 \Phi 2$ (considerando os ângulos externos de ambas as pilastras centrais que o enformam, e em cujo alinhamento foi gerado o dossel no coroamento da obra); bem como o segundo registo – segmentação apenas existente nos corpos laterais, gerado entre o topo da cornija do entablamento

867 Na imagem apresentamos estas últimas pela mesma ordem em que se encontram atualmente expostas no museu, embora a sua análise conjunta e comparativa justifique a sua alteração.

868 Importa, no presente caso, referir que as afinidades existentes entre os retângulos Φ , $\sqrt{\Phi}$, $\sqrt{5}$, 1 (o quadrado) e 2 (o duplo quadrado), podendo afirmar-se serem “temas aparentados, podendo ser estabelecidas combinações destes temas entre si”. Cf. GHYKA, Matila, 1977 a), pp. 30, 126 e 127; e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 948 e 949.

intermédio que organiza aquela divisão, e o arranque da arquitrave do entablamento superior – ambos alinhando com precisão com as secções áureas horizontais do traçado $\Phi 7$ $\Phi 4$ e $\Phi 8$ $\Phi 3$ (fig. 332).

A seguinte análise da obra, por comparação com o traçado decorrente, igualmente nos garante a sua utilização como traçado prévio auxiliar da composição (fig. 333). No topo da obra, sob o dossel no coroamento, a representação da hóstia sagrada sobre o cálice eucarístico, surge localizada sobre o importante cruzamento das diagonais do retângulo superior $\Phi 7$ $\Phi 4$ $C D$; o topo da cornija do entablamento superior, alinha com precisão com a projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais deste mesmo retângulo com as diagonais do *marco*; pouco mais abaixo, o arranque da cornija sobre o friso surge alinhada com a projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo $\Phi 8$ $\Phi 3$ $C D$; o entablamento do tambor intermédio do lanternim alinha pela a mediana horizontal do *marco*, linha igualmente empregue para organização das representações das *Aparições de Cristo à Virgem e a Madalena*, que depois referiremos; o entablamento do primeiro piso do sacrário encontra-se em localização próxima da projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo $A B$ $\Phi 4$ $\Phi 7$; por fim, a cornija que estabelece a divisão entre a base e o primeiro registo, encontra-se em estrito alinhamento com a importante confluência das diagonais do retângulo inferior $A B$ $\Phi 3$ $\Phi 8$.

Relativamente às várias figuras e episódios narrativos representados, no topo, encontramos a figura do anjo músico com a guitarra, à direita, denotando algum cuidado na sua adequação à diagonal do *marco*, com a asa a ela encostada e a coxa da perna direita, fletida segundo a mesma linha. A altura de ambas as figuras terá sido determinada pela projeção horizontal do mesmo cruzamento de diagonais sobre o qual se colocou a representação da hóstia sagrada.

Nos episódios narrativos é, sobretudo, a organização da composição da Aparição de Cristo à Virgem que mais rigor exhibe na respetiva adequação ao traçado geométrico: a figura de Cristo encontra-se alinhada pela projeção vertical do importante cruzamento das diagonais do retângulo vertical A $\Phi 1$ $\Phi 6$ D ; a inclinação da figura em continuidade com a coxa da perna esquerda fletida (e até a inclinação da haste do estandarte – esta ligeiramente desviada, e segundo uma não tão correta inclinação), seguem o alinhamento da diagonal D $\Phi 1$; o braço direito, e o antebraço esquerdo segurando a haste do estandarte, no mesmo alinhamento, acompanham a inclinação da diagonal $\Phi 7$ B ; a inclinação do

tronco e da cabeça, ligeiramente dirigidos para a frente e para baixo, seguem a diagonal $\Phi 6 A$; por fim, o antebraço esquerdo erguido em bênção, seguindo a diagonal $\Phi 8 C$. Já a figura da Virgem, ainda que não exiba um tão grande número de efetivas concordâncias com o traçado geométrico, vê-se conduzida pela triangulação formada pelas diagonais $\Phi 5 A$, determinando a inclinação do corpo para diante, e da coxa direita semifletida, e pela diagonal $D \Phi 2$, segundo a qual se vê dirigida a inclinação da cabeça, das costas, e do termo do manto já no chão; por fim, a inclinação das pernas, logo a partir do joelho esquerdo, igualmente acompanhada pela aba do manto que se prolonga até ao mesmo ponto, conduzidos pela diagonal $\Phi 7 B$.

Do lado oposto, na representação da *Aparição de Cristo a Madalena*, apenas encontramos uma genérica adequação da figura de Cristo à diagonal $C \Phi 1$, a ela obedecendo a inclinação da cabeça e da aba do manto sobre as costas. A figura de Madalena vê-se igualmente conduzida por uma triangulação, desta feita, segundo as diagonais do retângulo $\Phi 2 B C \Phi 5$, mas sem que a cabeça da figura, mais inclinada para diante, ocupe o importante cruzamento das mesmas diagonais.

Comum a ambas as representações é a mediana do *marco*, sobre a qual encontramos o braço de Cristo, nesta última representação rigorosamente alinhando por ela, abençoando Madalena. A figura de Cristo cumpre uma idêntica estatura em ambas, com a cabeça igualmente alinhada pela projeção horizontal dos cruzamentos das diagonais do retângulo $\Phi 8 \Phi 3 C D$ com as diagonais $D \Phi 2$ e $C \Phi 1$. Em ambas as composições o artista recorreu a um homólogo conjunto de linhas do traçado, simétricas segundo o eixo vertical da composição, embora não exatamente igual dado que em ambas a figura de Cristo surge representada à esquerda.

Nas representações das figuras dos evangelistas não observámos o mesmo conjunto de concordâncias, sendo aí mais escassas as linhas do traçado. Todavia, podemos ver a inclinação para diante da figura de São Mateus, conduzida pela diagonal $\Phi 5 A$, análoga à diagonal $\Phi 6 B$, simétricas segundo o eixo vertical da composição, pela qual se vê conduzida a figura de São Marcos. Das restantes, apenas podemos referir a inclinação do braço do Evangelista, segundo a diagonal $\Phi 8 B$. Em baixo, sob o sacrário, na composição da mísula, encontramos harmonizadas as figuras dos anjos seguindo as diagonais $D \Phi 2$ e $C \Phi 1$, sob o cruzamento que se efetua sobre a base daquele.

A seguinte divisão do traçado, unindo entre si os pontos resultantes das divisões dos lados do marco *em extrema e média razão*, isoladamente, comporta apenas mais algumas concordâncias, tais como a localização das três zonas de articulação do entablamento do dossel, no coroamento da obra; a inclinação das abas respectivas; novas linhas a que obedece a organização das figuras dos anjos músicos; uma outra diagonal que pode ter auxiliado à organização da figura de São João Evangelista; duas outras que serviram à organização da composição da mísula na base do sacrário; ou a projeção horizontal do cruzamento das diagonais $\Phi 8 \Phi 2$ e $\Phi 3 \Phi 1$, determinando a cornija no extremo inferior da base, apoiando sobre as mísulas que contribuem para a sustentação da máquina retabular (fig. 334).

Resultantes de cruzamentos de ambos os traçados, assinalamos as projeções verticais assinalando os ângulos internos das pilastras dos flancos, estabelecendo os limites internos da estrutura retabular e dos espaços de representação; ou aquelas que delimitam a largura da face frontal do primeiro piso do sacrário.

Ao traçarmos as linhas perpendiculares às diagonais do *marco*, tomadas a partir dos seus vértices, descobre-se um acrescido número de linhas das quais o artista se socorreu (fig. 335). Falamos das projeções verticais do cruzamento de ambas (as diagonais do marco com as respectivas perpendiculares), segundo as quais vemos delineada toda a área interior do corpo central; ou das projeções horizontais resultantes do cruzamento das duas perpendiculares inferiores com estas projeções verticais acima referidas, segundo as quais concordam os entablamentos do primeiro piso e do primeiro tambor do lanternim do sacrário.

Devendo ser referido o corretíssimo cumprimento e uma astuciosa adequação da global organização compositiva ao tratado regulador, comparativamente, pode ser dito que este mesmo traçado geométrico, empregue como auxiliar prévio da composição, foi igualmente aplicado no retábulo de Soure – ainda que, neste caso, sem a mesma perfeição. Por cotejo direto, podem ver-se usadas as mesmas *secções áureas* verticais para organização do corpo central (em Soure, sem o mesmo rigor); ou que, de forma idêntica, foram empregues as *secções áureas* horizontais para ordenação do corpo central (ainda que na igreja de Santiago sejam ali adequados os arranques dos capiteis sobre as pilastras, e os querubins ladeando a figura do Redentor); mas sobretudo, a peculiar semelhança da composição das figuras relativas aos episódios narrativos, estruturadas estrategicamente pelas mesmas linhas e cruzamentos do traçado geométrico (figs. 336a e 336b).

Figuras Geométricas

Na procura destas entidades geométricas, para além do já referido Retângulo $\sqrt{\Phi}$ correspondente ao *marco em que se inscreve a obra*, encontrámos dois grupos, o primeiro constituído por oito circunferências, o segundo por cinco retângulos (fig. 337).

Circunferências:

Neste grupo começamos por referir aquelas correspondentes aos arcos laterais do coroamento. Aproximadamente formando uma *vesica*, e sendo os seus centros colineares horizontalmente, todavia, os centros respetivos não se encontram contidos nas circunferências.

Ainda no topo, toma lugar uma outra circunferência, relativa ao arco do nicho sob o templete.

Em baixo encontram-se outras cinco circunferências, quatro correspondentes aos arcos dos nichos nas edículas dos evangelistas, e uma última correspondente ao frontão do primeiro piso do sacrário.

As circunferências relativas aos arcos representados nas edículas das *Aparições de Cristo*, muito menos evidentes, não as considerámos.

Retângulos:

Neste grupo importa referir que todos são retângulos específicos.

No topo, correspondente ao templete, tomando os seus limites horizontais pelos extremos do entablamento, e na vertical, da base ao topo do lanternim, encontramos um Retângulo de Ouro (Φ). Com interesse se verifica que o entablamento desta pequena estrutura concorda com a segmentação horizontal correspondendo ao lado superior do quadrado na origem construtiva deste Retângulo.

Os restantes quatro, correspondentes às edículas dos evangelistas (tomadas pela altura total das pilastras que as compõem, e pelos ângulos externos das mesmas), são todos Retângulos Raiz de Dois ($\sqrt{2}$). Com igual interesse se verifica que o *entablamento* correspondente à formação do arco, concorda com o mesmo lado superior do quadrado na sua origem.

As edículas dos episódios narrativos não se aproximam de nenhum dos *marcos* específicos preferencialmente usados pelos artistas renascentistas.

Os espaços de representação edicular

Procurando avaliar se ao nível das representações dos episódios narrativos e das imagens icónicas teria sido igualmente empregue, individualmente, um traçado geométrico como auxiliar prévio de composição, aplicámos sobre cada uma delas o mesmo traçado geométrico que havíamos observado operante na global organização retabular.

Para as duas primeiras, relativas aos episódios narrativos, considerámos os seus limites internos tendo em conta os elementos estruturais que as *organizam* (as pilastras laterais e os entablamentos); para os quatro restantes, relativos aos evangelistas, procedemos de forma idêntica, embora nestes casos verificando-se que a cada representação pertenciam, também, as pequenas pilastras que constituem cada um dos nichos em que os evangelistas são *apresentados*. Em todos os casos verificámos o recurso compositivo ao traçado geométrico auxiliar, comum a todas as composições e sistematicamente empregue, embora diferenciando-se na sua organização: uma empregue no primeiro par (episódios narrativos), e outra nos restantes quatro (os evangelistas) (fig. 338).

Nas representações das *Aparições de Cristo e a Madalena*, verificámos o uso preferencial da diagonal descendente do marco, numa linha que estabelece a direção da acção da figura de Cristo sobre as suas interlocutoras. Essa mais preponderante linha da composição vê-se igualmente seguida para genérica organização das duas figuras femininas, numa estruturação auxiliada – num e noutro caso – pelo mesmo conjunto de diagonais mais próximas e contíguas, unidas sobre o mesmo ponto, o vértice inferior do quadrângulo em que a representação se inscreve. Também em ambas as representações, vemos a figura de Cristo subtilmente conduzida pela mesma diagonal ascendente, partindo do vértice inferior do *marco* em união ao ponto superior da *secção áurea esquerda* – linha de importância maior na composição, habilmente estipulando a localização do Salvador. Na representação da *Aparição a Madalena* podemos dizer verificar-se maior rigor na colocação de ambas as figuras sobre as *secções áureas* verticais do traçado.

Relativamente às representações icónicas dos evangelistas, todas se caracterizam por uma idêntica organização sob a mesma triangulação gerada sob um par de diagonais cruzadas sobre o centro do arco dos nichos respetivos. De forma idêntica, os torsos das quatro figuras são enquadrados segundo as *secções áureas verticais*, definindo as linhas dos ombros e a largura dos quadris; assim como os ombros e a linha da cintura (e os respetivos

livros dos evangelhos), generalizadamente, situados sobre as *secções áureas* horizontais. Em todas, as figurações dos seus atributos encontram-se notavelmente conduzidas por algumas das linhas daquele traçado geométrico – diferenciadas, nos dois à esquerda, mas muito idênticas naqueles à direita – o mesmo sucedendo com os seus braços escrevendo ou segurando os livros, ou até as pregas ou as abas das túnicas e dos mantos.

Perspetiva

Na análise perspectiva aos fundos arquitetónicos representados nas edículas das *Aparições de Cristo*, não lhes encontrámos subjacente qualquer sistema de representação coerente (fig. 339). Prologando todas as possíveis linhas ortogonais correspondentes aos elementos tectónicos representados em profundidade, nunca encontrámos um conjunto coeso orientado para um ponto de fuga único dentro ou fora da área de representação.

Na edícula do *Aparecimento de Cristo à Virgem*, as linhas oblíquas do entablamento que sobrepuja o arco desenhado por trás da Virgem – o elemento de maior realce no conjunto – encontram-se todas *aproximadamente* dirigidas para um ponto comum. Embora este primeiro arco e o que se abre atrás da figura de Cristo, *pretensamente* se estabeleçam em continuidade [muito ambígua] – encontrando-se o arco atrás de Cristo em plano ligeiramente recuado, e o da Virgem em ressaltado relativamente àquele – as impostas de um e de outro arco não se conduzem segundo aquela inicial e mais *destacada* direção, nem tampouco partilham de um ponto de fuga comum entre si. Por outro lado, na área inferior da reapresentação, as duas peças de mobiliário – a estante situada atrás da figura da Virgem (quase parecendo contígua ao arco), e o atril, situado atrás das costas da Virgem – também não são descritos segundo um conjunto de linhas ortogonais orientadas para um mesmo ponto de fuga. Na primeira, apenas conseguimos identificar duas ortogonais apontadas para um ponto situado abaixo da linha de terra; no segundo, as ortogonais correspondentes ao tampo e ao livro aberto aí colocado, são todas paralelas entre si; na base do atril, a linha correspondente a uma moldura fina moldura, não se dirige para o mesmo ponto de fuga das anteriores.

Na edícula do *Aparecimento de Cristo a Madalena*, é muito acentuado o escorço de ambos os edificios representados a cada lado. Embora as mais evidentes linhas ortogonais se dirijam para um horizonte situado a uma altura *aproximadamente* comum, cada

edifício foi *projetado* segundo um ponto de fuga individual – muito afastados entre si, e sobrepostos a cada uma das representações adjacentes – resultando numa representação apenas trôpega e intuitivamente simulando alguma profundidade, claramente carecendo de um coerente sistema mensurado de representação espacial.

Estratégias de Significação

Atendendo às formas e linhas essenciais desta composição, o observador tenderá a perceber uma forma aproximadamente quadrangular encimada por um semicírculo.

As quatro pilastras conferem marcada verticalidade ao conjunto, embora notavelmente harmonizada pela articulação da predela e do entablamento superior, com o entablamento intermédio subtilmente concatenando e escalonando, entre ambos, o pretendido equilíbrio. A verticalidade vê-se, no entanto, mais preponderante, eficazmente concertada por acção dos pedestais na predela, das projeturas do entablamento, das urnas acrotério, e dos balaústres alicerçando o dossel no coroamento, suplantando a horizontalidade – embora congregando-a – e inculcando assumida verticalidade ao conjunto. Estabelecem, estes quatro vetores, um perentório *movimento* dirigido da *terra* ao *céu*, para o qual concorre, e ativamente contribui, o proeminente vetor vertical representado pelo maciço sacrário volumetricamente destacado sobre o eixo vertical da composição, apontado ao alto e energicamente acentuando aquela direcção. Sobreposto a ambas as pilastras centrais, e encimado pelo igualmente destacado dossel, ganha este corpo central maior preponderância compositiva, pela sua massa e volumetria destacando-se, naturalmente, dos dois corpos laterais, superando toda a horizontalidade da predela e de ambos os entablamentos, e apontando – ou mesmo consubstanciando-se – ao centro da *abóbada celeste*. De facto, o sacrário vê-se habilmente localizado acima de um importante foco cêntrico deste traçado geométrico. Ainda que, na sua proeminência, ele se constitua foco primordial da atenção do espectador, uma vez ligeiramente desviado desse centro, para cima, e ele mesmo constituído vigoroso vetor apontando ao alto (que as várias sobreposições em registo revitalizam) – e em si contendo, e superando, o centro geométrico da obra – naturalmente conduz o olhar do espectador directamente para outro importante *polo* de atenção deste campo visual, sobre o qual o fiel encontra o *pão da vida* e o *cálice da salvação*.

O círculo e o quadrado são símbolos do perfeito e do imperfeito, respetivamente, e na junção de ambos, o primeiro sobrepujando o segundo – como vimos, configurando a presente estrutura retabular – exprimem a “ruptura de ritmo, de linha, de nível, que convida à procura do movimento, da mudança, de um novo equilíbrio”⁸⁶⁹, formalmente traduzindo a natural aspiração do homem para Deus.

Em baixo, em plano assumidamente *ainda terreno*, localizado sob a secção áurea inferior, mas rompendo-a e prolongando-se aos céus, o observador tem em sua maior proximidade o sacrário, representado como um verdadeiro *templo*, embora miniatural e à sua escala humana apresentado, no interior do qual se preserva a *Sagrada Espécie* – transubstanciação do corpo de Cristo – naturalmente assumindo a forma de uma sumptuosa catedral de arquitetura utópica, arquetípico reflexo celestial na terra, ela mesma personificando Cristo, o *Salvador do Mundo*⁸⁷⁰. No topo, em lugar assumidamente *celestial* (o *céu*, que o arco da abóbada simboliza e que a presença dos anjos bem caracteriza), sob um dossel de planimetria circular – ela mesma também traduzindo a perfeição – encontramos a representação do cálice eucarístico com a hóstia sagrada, *corpo e sangue de Cristo*.

Em plano intermédio e ladeando todo o *corpo* ascensional que o sacrário bem prefigura na sua sucessão de corpos sobrepostos – beneficiando do simbolismo da *torre* enquanto veículo privilegiado na relação entre o céu e a terra – são apresentadas ao devoto duas *Cristofanías*, complementos da Ressurreição⁸⁷¹, testemunhos inteligíveis e de objetivo caráter didático no contexto dogmático, possibilitando a todos os fiéis a total apreensão do referido conteúdo místico: a efetiva presença de Cristo, *corpo, sangue, alma e Divindade*, transubstanciado em pão e vinho devidamente consagrados.

Na representação da *Aparição a Madalena*, evidenciando maior rigor na adequação das figuras às *secções áureas* verticais do traçado, a cabeça de Madalena vê-se diretamente situada sobre aquela ao lado direito, direção segundo a qual é conduzida a *graça* do Salvador, numa acção emanada da figura de Cristo e orientada por aquela diagonal dominante. Esta *emanação espiritual* vê-se subitamente reencaminhada pelo braço do

869 CHAMPEAUX, Gerard de; e STERCKS, Sébastien, 1966, p. 131.

870 HANI, Jean, 1981, pp. 23-26.

871 RÉAU, Louis, Tomo 1, Vol. II, p. 573 e ss.

Salvador, estendido em bênção na sua direção sobre mediana horizontal do traçado, com a mão habilmente colocada sobre o centro geométrico da composição, conduzindo sobre o *espírito* de Madalena a sagração divina. Diretamente situado sobre a *secção áurea* vertical esquerda, em posição mais hirta e com a cabeça situada acima daquela diagonal, a figura de Cristo toma aqui uma tónica predominantemente majestosa, com a qual contrasta a humilde e devotada figura de Madalena, ajoelhada e com o rosto subtilmente situado abaixo da mediana horizontal do marco.

O episódio representado à esquerda segue uma idêntica estruturação, com a acção conduzida pela mesma diagonal, e a figura de Maria situada sobre a mesma *secção áurea*. Contudo, do lado oposto da representação, o mesmo ato *salvífico* de Cristo ganha subtilmente uma outra tónica, mais compassiva e veneradora, num ato de natural e empático louvor a Sua Mãe, a Rainha dos Céus, *digníssima esposa mística de Deus*. Aqui, é o próprio olhar de Cristo que conduz aquela diagonal, e a Sua mão abençoando, gerada sobre o cruzamento de duas *secções áureas* do traçado geométrico, desse ponto conduzido ao outro a *graça divina*, ponto homólogo no qual se encontra a *mente* e o *espírito* da Virgem. Com a perna esquerda avançando, e a direita suavemente fletida, a figura de Cristo tende a aproximar-se da figura de Maria; e esta, embora com ambas as pernas fletidas, mas já erguida e não genufletida, aparenta a elevação ao encontro do Filho ressuscitado, deste modo gerando entre si uma relação identitária, mas não sem que seja mantida a dogmática hierarquização.

Os dois episódios representados, consistentemente alicerçados nos evangelistas, participando de uma idêntica configuração geométrica a cada lado do sacrário – tabernáculo de acesso e preservação do primordial *veículo* de alcance do céu e da salvação – simultaneamente revigoram e participam da providencial mensagem de Redenção.

Os Túmulos dos Meneses

Com o retábulo do Santíssimo destacado ao fundo, erguido acima do altar e ocupando a generalidade da parede fundeira, nas paredes laterais da capela aprofundam-se dois interessantes túmulos, concebidos segundo uma elegante e sóbria composição, claramente participando do global e coeso projeto arquitetónico da capela.

Análise Plástica e Iconográfica

Compostas frente a frente nas paredes laterais da capela e participando da sua global organização simétrica, iguais entre si, as estruturas tumulares exibem pequenas diferenças apenas ao nível de alguns elementos decorativos, motivo pelo qual delas faremos uma análise única, sempre referindo as dissemelhanças existentes (fig. 340a e 340b).

Organizando um arcossólio embutido, em arco de volta perfeita, os túmulos são lateralmente estruturados por pilastras assentes em pedestais, com a arca tumular formada ao centro, entre ambos. Sobre esta, aprofunda-se, então, o arcossólio, e no topo da estrutura, ao modo de entablamento, fez-se uso da cornija de suporte à abóbada de canhão da própria capela. Aí, na prumada das pilastras, e ao centro, destacam-se proeminentes três projeturas acompanhando o ressaltado daquelas, com pequenas mísulas com querubins em alto-relevo destacadas sob a cornija. (fig. 341)

As pilastras são capitelizadas de coríntio, almofadadas e decoradas com composições de *candelabra*, alternado motivos simetricamente organizados e dispostos ao longo de um fino fuste, compostos por figuras antropomórficas, enrolamentos de folhagens, festões de frutos ou flores, querubins, e outros elementos fitomórficos, e zoomórficos. Em baixo, as pilastras assentam sobre plintos em suave projetura, cuja dimensão vertical determinou, entre si, a altura da arca tumular. Na face frontal da arca funerária encontra-se uma larga cartela retangular, ligeiramente diferindo numa e noutra estrutura: no túmulo da direita a cartela vê-se segura por dois anjos ajoelhados; no da esquerda, segura por dois seres antropomórficos com torso de efebo e os membros inferiores metamorfoseados em elegantes caudas emplumadas com diversos enrolamentos (figs. 342a e 342b). Os pedestais possuem uma larga moldura a toda a volta, subtilmente diferindo, apenas, o motivo decorativo: naqueles do túmulo da esquerda destaca-se um pendurado com uma grande cartela circular com enrolamentos fitomórficos, laçarias e um festão; no túmulo da direita, a cartela toma a forma de um losango.

Como se disse já, apenas o túmulo à direita possui inscrições, podendo ler-se o seguinte epitáfio:

“ESTA SEPVLTVRA HE DE DOM IOAM DE MENESES
SOTTO MAIOR E DE DONA MARGARIDA DA SILVA
SVA MOLHER A QVAL FALECEO A 27 DIAS DE NO
VEMBRO DE 1546”.

No intradorso do arco simulou-se uma abóbada de caixotões ornados com florões, colocando-se sobre a tampa da arca uma urna ossário decorada com elegantes enrolamentos em baixo-relevo, em cuja face frontal se destaca uma cartela retangular anepígrafa, com dois delicados enrolamentos fitomórficos a cada lado.

Na parede fundeira concebeu-se uma composição em alto-relevo, aproximando-se do motivo da serliana, com o vão central arquivoltado, e os laterais arquitravados. No vão central aprofunda-se um nicho concebido em arco de volta perfeita e pés-direitos de pilstras lisas, ao centro do qual se destaca uma imagem de vulto perfeito, representando um profeta segurando uma filactéria. Diferem ligeiramente as duas personagens, não tanto na pose e mais pelas vestes (figs. 343a e 343b):

A figura no túmulo da esquerda representa um homem barbado e de meia idade, de muito nobre postura, elegantemente vestido ao modo pação da época, envergando botas altas e calções de bainhas golpeadas e gomadas, um colete sobreposto a uma camisa cujas mangas, nos ombros, condizem com os calções. A figura encontrando-se envolta por um manto que lhe desce dos ombros e a envolve ao nível das coxas. A cabeça vê-se peculiarmente coberta por complexo e singular barrete com várias voltas e enrolamentos, conferindo à figura um exuberante cariz exótico. Num ligeiro contraposto, vê-se a perna direita avançando e a esquerda suportando o peso do corpo; o antebraço esquerdo, erguido, segura a filactéria, esta a um lado pendendo para o chão, do outro, cruzando a personagem pela frente e envolvendo o antebraço oposto ligeiramente fletido sobre o abdómen; a mão, descontraidamente fechada, sem nada segurar, pende naturalmente sob o próprio peso⁸⁷².

A figura de Isaías é mais alta que a anterior, cumprindo um cânone proporcional maior (segundo um módulo menor), exibindo os ombros mais corretamente alinhados e ade-

872 Num gesto muito semelhante ao de São Pedro no retábulo de São Marcos na igreja do Salvador, em Coimbra.

quados ao arranque do arco⁸⁷³ (figs. 344a e 344b). A sua postura é igualmente nobre, o contraposto menos acentuado, sendo menor o peso colocado sobre a perna direita, e só muito subtilmente perceptível, a perna esquerda mais avançada. Ligeiramente voltado para o mesmo lado do seu congénere fronteiro – na direção do altar – a cabeça não se encontra tão rodada permitindo uma melhor visualização do rosto. A imagem representa um homem de idade mais avançada, com delicadas feições e de expressão inócua, com uma longa barba bifurcada, trajando ao modo de um sumo-sacerdote. Veste uma longa túnica até aos pés; com uma sobreveste mais curta, pelos joelhos, cingida na cintura por um cinto e abotoada sobre o peito; traz pelas costas um capote aberto, ao qual se sobrepõe uma longa aba formando um capuz pelas costas, e com pontas pendentes frontalmente terminando em pequenas borlas; a cabeça vê-se coberta por um turbante.

A filactéria da figura à esquerda não exhibe qualquer epígrafe, e na da direita, pode ler-se a seguinte inscrição explicitando a sua identificação: “ET IPSE PECCATA MVLTORVM TVLIT ET PRO TRANSGRESSORIBVS GOGAVIT. ISAIS. L. III”⁸⁷⁴.

Nas áreas contíguas ladeando os nichos dos profetas, em ambos os túmulos, vê-se um igual baixo-relevo representando uma paisagem arquitetónica perspectivada. Ao fundo do arco, nos ângulos internos formados pelo intradorso e a parede fundeira, dois balaústres meramente decorativos sugerem receber a carga da arquivolta da lúnula.

Análise Geométrica

Considerando ambas as dimensões horizontais e verticais da obra, a primeira tomada pelos extremos laterais das projeturas da cornija e dos pedestais; e a segunda, aferida do cimácio da cornija à base dos pedestais, obtivemos as medidas de A. $345 \times L. 270$ cm, aproximadamente, sendo conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.277$. Por aproximação, por defeito (em cinco milésimas), considerámos tratar-se, também, de um Retângulo $\sqrt{\Phi}$, com $m = \sqrt{\Phi} = 1.272$.

873 “(...) contorno perfeito de um homem aureolado”. CHAMPEAUX, Gerard de; e STERCKS, Sébastien, 1966, p. 270.

874 “Ele que carregou com o pecado de muitos e intercedeu pelos pecadores” (Isaías, 53: 12).

A identificação de um mesmo *marco*, para duas outras obras – ainda que iguais, mas cumprindo uma organização simétrica neste espaço – na mesma capela aonde já o havíamos encontrado *subjacente* ao retábulo, de imediato nos sugeria ter sido empregue a mesma metodologia de divisão interna para obtenção do traçado geométrico como *auxiliar prévio* da presente organização compositiva. De facto, esta hipótese vimo-la confirmada logo após desenhados os primeiros traços decorrentes da *divisão dos lados do marco em extrema e média razão*. Passemos, pois, à sua observação (fig. 345):

As impostas sob o arranque do arco surgem corretamente alinhadas pela *secção áurea* superior $\Phi7 \Phi4$; na parede fundeira, a amplitude total do nicho do profeta alinha corretamente pelas secções áureas verticais $\Phi6 \Phi1$ e $\Phi5 \Phi2$; a chave do arco do mesmo nicho, concorda com o cruzamento das diagonais do retângulo superior $\Phi7 \Phi4 C D$; em baixo, a altura da arca e dos pedestais, em localização homóloga à anterior, alinha pela projeção horizontal do cruzamento das diagonais do retângulo inferior $A B \Phi3 \Phi8$; a arquitrave da serliana, ao fundo, concorda com a projeção horizontal de ambos os cruzamentos das diagonais do *marco* com as diagonais do retângulo superior $\Phi7 \Phi4 C D$; o vão do arcosólio é determinado pelas projeções verticais dos cruzamentos das diagonais de ambos os retângulos verticais $A \Phi1 \Phi6 D$ e $\Phi2 B C \Phi5$; e o vão gerado pelas pilastras laterais, determinado pelas projeções verticais de ambos os cruzamentos das diagonais dos mesmos retângulos verticais $A \Phi1 \Phi6 B$ e $\Phi2 B C \Phi5$ com ambas as *secções áureas* horizontais $\Phi7 \Phi4$ e $\Phi8 \Phi3$ (seccionando o *segmento menor* destas últimas, de novo, em *extrema e média razão*)⁸⁷⁵; a tampa da urna ossário adequa-se com exatidão às diagonais do *marco*; a localização dos efébos híbridos segurando a cartela na face frontal da arca sepulcral, alinham sobre as projeções verticais dos cruzamentos das diagonais do marco com as diagonais do retângulo inferior $A B \Phi3 \Phi8$ ⁸⁷⁶.

O seguinte incremento do traçado (fig. 346), desta feita unindo os vários pontos dos lados do *marco* divididos em *divina proporção*, revela novas [ainda que reduzidas] concordâncias da organização compositiva: no topo, o arranque da arquitrave

875 Referimo-nos a ambos os segmentos laterais das duas *secções áureas horizontais*, resultantes da divisão das mesmas em *divina proporção* por ambas as *secções áureas verticais* – notável característica de *proportio e symmetria* evidenciada nesta estrutura interna.

876 Também, de forma idêntica, os anjos do túmulo fronteiro.

sobre os capiteis encontra-se alinhado pela projeção horizontal do cruzamento das diagonais $\Phi 6 \Phi 4$ e $\Phi 5 \Phi 7$; e o intradorso da arquivolta, com o cruzamento das diagonais $\Phi 6 \Phi 3$ e $\Phi 5 \Phi 8$.

Ao traçarmos as linhas perpendiculares às diagonais do *marco*, tomadas a partir dos seus vértices (fig. 347), verificámos que o vão do nicho se aproxima das projeções verticais do cruzamento de ambas (as diagonais do marco com as respectivas perpendiculares); que o antebraço erguido do profeta, segurando a filactéria, se encontra alinhado por esta projeção vertical à direita; que o seu antebraço fletido se adequa à projeção horizontal do cruzamento destas projeções verticais com aquelas perpendiculares; ou que o joelho do profeta se encontra localizado sobre a projeção horizontal dos pontos de cruzamento das diagonais com as suas perpendiculares traçadas a partir dos vértices superiores do *marco*. Estas concordâncias levaram-nos ainda a considerar a ligeira inclinação do antebraço esquerdo erguido, aproximando-se da diagonal $\Phi 5 B$ que agora assinalámos.

Uma outra questão que nos parecia essencial conduzia-nos, ainda, a outra análise. Dada a profundidade do arcosólio, com alguns dos elementos proporcionalmente diminuídos por afastamento em profundidade⁸⁷⁷ decidimos verificar a validade deste modelo tendo em conta a sua planificação e *idea* original, para tal recorrendo a processos de manipulação digital da imagem, e trazendo para plano anterior toda a parede fundeira⁸⁷⁸ (fig. 348).

Substituindo a imagem original por esta composição, conferimos a efetividade do traçado geométrico (fig. 349), desta forma verificando que se mantinha idêntico [sem desvios assinaláveis] a adequação do nicho às *secções áureas* verticais; que a figura do profeta melhor se adequa à triangulação sob as diagonais $\Phi 6 B$ e $\Phi 5 A$; que os

877 Este fator poderia ser ultrapassado se a tomada fotográfica tivesse sido efetuada recorrendo a um ângulo menor da objetiva utilizada, o que resultaria numa *aproximação* dos vários planos em profundidade na imagem captada. Contudo, um tal recurso só seria possível com um maior afastamento do objeto de estudo, mas que a menor largura da capela não permitiu.

878 Importa referir que na nossa *montagem* nos preocupámos em acertar com rigor todos os diferentes elementos estruturais que nos permitiam a sua correta adequação: o bordo externo da moldura da lúnula acompanhando a abóbada, na parede fundeira, alinhando com o intradorso da arquivolta em plano anterior; a *arquitrave* que percorre todo o interior do arco, e que repousa sobre os balaústres nos ângulos ao fundo do lóculo, alinhada pela sua continuidade à boca do arco e que a este serve de impostas; e as bases dos balaústres, assentes sobre a arca, igualmente alinhados pelas bases dos pés-direitos do arco, também em plano anterior.

antebraços e o joelho da figura se mantêm adequados às mesmas linhas anteriormente referidas; ou que os lados inclinados da tampa da urna ossário igualmente se adequam às diagonais do *marco*. Muito interessante foi verificar que a cornija inferior, sob o nicho do profeta, desta forma se adequa à projeção horizontal do cruzamento das diagonais do marco com as respectivas perpendiculares inferiores; ou que o topo da tampa da arca, agora alinha com a *Secção áurea horizontal* inferior $\Phi 8 \Phi 3$; bem como a respetiva largura, também no topo, se adequa a ambas as *secções áureas* verticais $\Phi 6 \Phi 1$ e $\Phi 5 \Phi 2$.

Naturalmente, a mesma análise ao túmulo de D. João de Meneses e de sua esposa revela as mesmas adequações ao traçado geométrico (fig. 350), embora verificando-se, apenas, algumas diferenças na figura do profeta, nomeadamente, a altura da imagem corretamente alinhada com o cruzamento das diagonais do retângulo superior $\Phi 7 \Phi 4 C D$; a melhor adequação da figura à triangulação sob as diagonais $\Phi 6 B$ e $\Phi 5 A$, cruzadas sobre aquele mesmo ponto; a cintura corretamente localizada sobre a projeção horizontal do cruzamento das perpendiculares superiores às diagonais do *marco* com a projeções verticais que decorrem do cruzamento daquelas primeiras; o antebraço esquerdo e a mão respetiva da figura, o primeiro alinhando pela perpendicular superior à diagonal, à direita, e a mão sobre a projeção vertical resultante do cruzamento destas.

Figuras Geométricas

Começamos por referir o conjunto das circunferências correspondentes a ambos os arcos; depois, um segundo conjunto formado por quatro retângulos, nomeadamente, o já referido Retângulo $\sqrt{\Phi}$ correspondente à totalidade da obra; um segundo Retângulo $\sqrt{\Phi}$, correspondente ao arco – isto é, na sua dimensão horizontal, considerando o vão formado pelas pilastras, e na dimensão vertical, tomado a partir da altura da arca e dos pedestais, até ao arranque do entablamento sobre os capitéis – e ainda dois Retângulos de Ouro (Φ) correspondentes a cada um dos pedestais (fig. 351).

Por uma questão de simplificação e clarificação das imagens apresentadas, já numa outra imagem (fig. 352) assinalamos um outro Retângulos de Ouro (Φ), desta feita referente à área frontal da arca ossário, ela mesma, subdividida em *arca* e *tampa* também

em *extrema e média razão*, numa segmentação facilmente verificável quando se aplica o método de divisão enunciado por Euclides⁸⁷⁹.

Na mesma imagem, começamos por referir um Retângulo Raiz de Quatro ($\sqrt{4}$), correspondente à dimensão vertical do nicho, tomado pelos seus limites externos, a partir da base das pilastras até ao extradorso da arquivolta. Pelo processo construtivo deste Retângulo fomos naturalmente conduzidos à identificação do Quadrado originário, com cuja aresta superior concorda o antebraço fletido do profeta. No seguinte traçado, pelo qual obtemos um Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), com a respetiva aresta superior concorda o entablamento do nicho e a localização média da cabeça do profeta, correspondente à linha do olhar da figura. No processo sequencial, obtivemos um Retângulos de Ouro (Φ), com cuja aresta superior quase coincide a altura da figura. Por fim, decorrente deste último, obtivemos um Retângulo $\sqrt{\Phi}$, com cuja aresta superior encontramos concordante a linha dos ombros do profeta⁸⁸⁰. O Retângulo Raiz de Cinco ($\sqrt{5}$), cuja construção optámos por mostrar invertida e lateralmente deslocada, mostra-nos o cálculo proporcional que conduziu à conceção das mísulas. Ainda que tenhamos desenhado um Retângulo Raiz de Seis ($\sqrt{6}$), o mesmo não evidenciou qualquer desempenho nesta organização, motivo pelo qual não o exibimos.

Para o túmulo à direita empregámos a mesma metodologia, tendo verificado idênticas analogias. Neste caso, com o Retângulo $\sqrt{\Phi}$ encontramos concordante a altura da mão da figura de Isaías, erguida e segurando a filactéria; com a aresta superior do Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) encontramos concordante a linha dos ombros da figura (e a moldura inferior do entablamento); na a aresta superior do Retângulos de Ouro (Φ) encontramos a fronte da figura; e com a aresta superior do Retângulo Raiz de Três ($\sqrt{3}$), vimos concordar a altura total da imagem (fig. 353).

879 EUCLIDES, Livro VI, Proposição 30. Para este processo construtivo ver também, BOULEAU, Charles, 1996, p.76; e CASIMIRO, Luís Alberto, pp. 894-5.

880 Apenas exibimos o Retângulo Raiz de Três ($\sqrt{3}$) para compreensão da obtenção do inicial Retângulo Raiz de Quatro ($\sqrt{4}$).

Perspetiva

Prolongando todas as linhas ortogonais possíveis, correspondentes aos elementos tectónicos escorçados, representando o seu recuo em profundidade, em ambas as representações – muito semelhantes entre si, e apenas exibindo diferenças na passagem à pedra de um mesmo modelo – verificámos não ter existido subjacente um método sistemático e mensurado de representação prospetivo. Em ambos os casos, nunca esses elementos foram gizados segundo um ponto de fuga comum, nem tampouco o foram os mesmos elementos de ambos os pisos pertencentes a um mesmo edifício. Todavia, as cornijas que definem a segmentação entre os pisos de cada edifício representado, tendem *genericamente* para um mesmo lugar, de facto, aproximadamente o centro da composição, o qual se situa a cerca de 190 cm do solo, ligeiramente acima do ponto de vista do espectador contemporâneo, hoje calculado, em média, 175 cm (figs. 354a e 354b).

Estratégias de Significação

Embora pouco salientes da parede em que se concebeu o túmulo, os seus elementos estruturais naturalmente definem e delimitam a estrutura, destacando-a da envolvente que a encerra, transmitindo ao espectador a sua forma claramente retangular. Ao centro deste *emolduramento* aprofunda-se a concavidade do arco, cuja conformação, como temos vindo a referir, se dá por conjugação de um retângulo com um círculo, o segundo sobrepujando o primeiro.

A reverberação semântica inerente a esta organização compositiva procede, mormente, do simbolismo imanente destas formas e da sua conjugação, traduzindo a natural aspiração do homem para Deus. Separadamente, elas exprimem o imperfeito e o perfeito, e na sua união – o círculo elevando-se sobre o quadrado – simbolizam a “dialéctica entre o celeste transcendente, ao qual o homem aspira naturalmente, e o terrestre” no qual atualmente ele permanece⁸⁸¹. Assim, a concavidade do arco assume a simbologia da *caverna*, imagem do cosmos – em baixo, a planura do tampo correspondendo ao solo, e a abóbada,

881 CHAMPEAUX, Gerard de; e STERCKS, Sébastien, 1966, p. 131.

ao céu – ao qual aludem os florões ornamentando alternadamente os caixotões, quais estrelas povoando o firmamento⁸⁸². Arquétipo do útero materno, simboliza lugar de nascimento e regeneração, origem e renascimento: “entrar na caverna é regressar à origem e, de lá, subir aos céus”⁸⁸³.

A estrutura envolvente, mais do que um conjunto *tectónico* concebido para criar um espaço tumular, assume-se verdadeira divisão entre esse *lugar sepulcral* e o que lhe é exterior, *parergon*⁸⁸⁴, *portal* tacitamente assumido, *charneira*, *limiar*, *local de passagem do mundo terreno ao espaço do divino*.

Frente a uma *janela* para lá da qual se divisa o *infinito ideal* – *veduta* de um paraíso *racional e ordenado*, clara representação da *Cívitas Dei*, a Nova Jerusalém – as figuras dos profetas exprimem a auspiciosa e autorizada verdade, asseverando o resgate dos puros no dia do Julgamento Final, graças ao ato salvífico de Cristo.

3.3.16 – O TÚMULO DE JOÃO DA SILVA, NA IGREJA DO MOSTEIRO DE SÃO MARCOS

Contextualização

O túmulo cuja análise agora nos propomos, encontra-se situado à epístola da capela-mor da igreja do mosteiro de São Marcos, hoje Palácio Nacional, notável igreja panteão da linhagem dos Silvas, bem conhecida pelo seu historial e pelas muitas obras de arte que ali se encerram. Este seu distinto carácter, histórico e artístico, conduziu, ao longo dos séculos, a uma particular atenção por parte de cronistas e de eminentes historiadores de arte, encontrando-se todo o contexto histórico em torno desta edifica-

882 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 179.

883 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 179.

884 DERRIDA, Jacques, 1978.

ção muitíssimo bem tratado⁸⁸⁵, motivo pelo qual dele faremos apenas um muito breve enquadramento.

Nas palavras de Nogueira Gonçalves, terá sido “um desejo romântico”⁸⁸⁶ que levou João Gomes da Silva, alferes de D. João I, à instituição de uma pequena ermida em local de seu senhorio, aí ordenando o seu sepultamento e contratando a instituição de uma mis-
sa «por salvação de sua alma» e dos seus, à data de 1441⁸⁸⁷.

Sucede-lhe Ayres Gomes da Silva, o qual, por questões políticas, a título de trai-
ção, verá confiscados todos os bens, mais tarde recuperados por sua viúva, D. Brites de
Meneses, aia da rainha D. Isabel, que doará uma parte daqueles terrenos, e a respetiva
ermida, em 1552, aos frades Jerónimos, para que ali edificassem um mosteiro como era
de desejo do seu falecido sogro.

Mais de meio século volvido, será pela mão de Ayres da Silva, neto de D. Brites,
que se renovará a capela-mor, não só dando continuidade aos piedosos intentos de seus
antepassados, mas igualmente ali pretendendo “criar um programa iconográfico de ce-
lebração pessoal”⁸⁸⁸. Nessa obra, dirigida por Diogo Castilho, contrata com o insigne
imaginário real, Nicolau Chanterne, o sumptuoso retábulo da Lamentação, no qual se faz
retratar, com sua mulher, mas também o túmulo de seus pais, e o seu e de sua mulher –
numa estrutura tumular conjunta, na parede ao evangelho, supostamente contratada com
Diogo Pires-o-Moço. Na continuidade deste último, mais próximo do altar, ordenou que
se abrisse, também, o túmulo de sua avó, cujos restos mortais para ali mandou trasladar.

Já depois de meados do século, entre 1555 e 1559, João da Silva, primogénito daquele
e seu sucessor, mandará edificar, na mesma capela, o túmulo que aqui analisaremos.

885 Vejam-se os vários estudos, entre muitos, de Frei Casimiro Pereira e Oliveira (*in* CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, 1922), Reynaldo dos Santos, Joaquim Teixeira de Carvalho, António Nogueira Gonçalves, Nelson Correia Borges; ou mais recentemente, em notável consolidação e acrescido esclarecimento documental, Carla Alexandra Gonçalves. Cf. SANTOS, Reynaldo dos, 1950; CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, 1922; CORREIA, Vergílio e GONÇALVES, António Nogueira, 1947; GONÇALVES, António Nogueira, 1979 e 1980; BORGES, Nelson Correia, 1981; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005.

886 GONÇALVES, António Nogueira, 1980, p. 3. Ver também, GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 587 e ss.

887 Realizado o testamento à data de 1441, João Gomes da Silva só viria a ser ali sepultado em 1444. Cf. GONÇALVES, António Nogueira, 1980, pp. 3 e 4.

888 HENRIQUES, Francisco, 2006, p. 89.

Na nave da mesma igreja, na parede à epístola, podem ser vistos os túmulos de Ayres Gomes da Silva, o 1º do nome; o de Gonçalo Gomes da Silva; e o magnífico sepulcro de Fernão Teles de Meneses, obra conhecida e admirada por D. Luís da Silveira, levando-o mesmo a determinar, em testamento, que o seu o deva superar em qualidade artística⁸⁸⁹.

Ainda na mesma nave, ao evangelho, erguer-se-á uma sumptuosa capela a que se chamou dos Reis Magos, por dedicação de um altar [e retábulo] aos *magos do oriente*. Acedendo-se à capela através de um esplendoroso arco triunfal, erguia-se o referido retábulo na parede testeira⁸⁹⁰, virada a Norte; e em ambas as paredes laterais, os túmulos de Diogo da Silva e de sua mulher – D. Antónia de Vilhena, a instituidora da capela – à esquerda (Vol. III, pp. 400-405), e o de Lourenço da Silva, à direita (Vol. III, pp. 406-409), filho de ambos, entretanto falecido na malograda batalha de Alcácer Quibir, juntamente com os irmãos, da qual nunca regressaram⁸⁹¹.

Sem comprovações documentais que o possam asseverar, a execução do túmulo de João da Silva tem sido unanimemente atribuída a João de Ruão, numa avaliação conduzida pelas suas qualidades escultóricas, pelas suas características estilísticas, pelo traçado da estrutura arquitetónica, e pela inédita utilização de inovadores motivos decorativos de gosto flamenguizante – as *ferronneries* divulgados no livro de Emblemas de Alciato. Esta proposta foi igualmente reforçada por Nelson Correia Borges, baseando-se na leitura de um documento publicado por Quintino Prudêncio Garcia, cuja data pressupõe que o escultor ali se encontrava ocupado na execução do túmulo⁸⁹².

Todavia, em função de uma série de pormenores denunciando um tratamento escultórico diferenciado, tem igualmente sido referida uma participação conjunta na execução da obra, atribuindo-se a sua global ideação e gizamento a João de Ruão, embora num

889 CORREIA, Vergílio, 1921, p. 28.

890 Desde há muito apeado e desmantelado, assim como os grupos escultóricos que se encontravam nas paredes fundeiras de cada um dos túmulos laterais – à esquerda um Calvário (ou, talvez, uma Lamentação); e no túmulo à direita, uma Flagelação de Cristo. Cf. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, 1922.

891 Ibidem. Porque vazio, mais tarde, para este túmulo foram trasladados os restos mortais de João Gomes da Silva.

892 Uma carta de João de Ruão, enviada a partir de São Marcos a Frei Martinho de Ledesma, solicitando um pagamento pela obra de São Domingos. Cf. BORGES, Nelson Correia, Op. Cit., p. 35.

trabalho traduzido à pedra, em diversos elementos da sua composição, levado a cabo por mãos de colaboradores seus⁸⁹³.

Já a capela dos Reis Magos é alvo de maior controvérsia, por um lado pensando-se, que à época (em data posterior a 1574)⁸⁹⁴, João de Ruão não teria já o fôlego necessário para um tal empreendimento e, por isso, resultando das mãos de um seu oficial⁸⁹⁵. Ainda assim, outros autores mantêm-se firmes nas suas opiniões, asseverando que uma obra de tal magnificência, “jóia construtiva e decorativa, luminosa e alegre”⁸⁹⁶, na qual se encontram vastamente empregues *eruditos* motivos decorativos – os difundidos gravados de Cornelis Bos, de Cornelis Floris e/ou Vredeman de Vries⁸⁹⁷ – constituem “certamente a sua obra-prima como arquitecto” e escultor, nela concebendo elaborados jogos formais entre elementos tectónicos e volumes escultóricos, *no essencial* por si modelados⁸⁹⁸.

Análise Plástica e Iconográfica

Referida como “uma composição cheia de equilíbrio e finura de execução”⁸⁹⁹, encontramos esta estrutura tumular adossada à parede lateral da capela-mor, à epístola, nela vendo-se ainda evidentes, pontualmente, sinais da policromia que originalmente cobria a pedra de Ançã⁹⁰⁰ (fig. 355).

A estrutura tumular é lateralmente organizada por pilastras coríntias decoradas, assentes em pedestais, no topo suportando um entablamento horizontal. No intercolúnio abre-se um arco de volta perfeita, com pés-direitos de colunas coríntias estriadas, estas assentes diretamente sobre a arca tumular que se ergue entre as pilastras, muito acima dos respetivos pedestais. Formado o arcossólio, nele se colocou o jacente, deitado sobre

893 GONÇALVES, Carla Alexandra, Op. Cit., p. 594.

894 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, pp. 187-189; e DIAS, Pedro, 1995 c), p. 69.

895 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 189.

896 DIAS, Pedro, 1995 d), p. 147.

897 Cujá reprodução Pedro Dias identificou, Cf. DIAS, Pedro, 1995 c), p. 71.

898 DIAS, Pedro, 1995 d), p. 147, e GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 611-624.

899 BORGES, Nelson Correia, Op. Cit., p. 38.

900 É muito interessante o picaresco o documentado episódio relatado por Carla Gonçalves, pelo qual podemos ter uma ideia da policromia então empregue para caracterização do jacente, segundo a exigência do próprio comitente. Cf. GONÇALVES, Carla Alexandra, Op. Cit., pp. 589-590.

a tampa do sarcófago. Como coroamento da obra, ergue-se uma edícula retangular, com duas pilastras laterais suportando entablamento e frontão triangular.

A cerca de dois terços da altura das pilastras dos flancos, diretamente sob o astrágalo dos capitéis, aprofundam-se pequenos nichos muito simplificados, dos quais se destacam, em alto-relevo, as figuras de dois profetas. Assentam as duas figuras em pequenas mísulas projetantes, das quais se destaca frontalmente um querubim ligeiramente treçado e voltado para o centro da composição. Sob as mísulas desenvolvem-se as habituais sequências de *pendurados* em baixo-relevo, alternando delicados motivos de ferragens, taças, medalhões, folhagens, cartelas, e festões de frutos e flores, um ou outro elemento, pontualmente, já denunciando uma gramática decorativa traduzindo um gosto atualizado, inspirado em gravuras e livros impressos de origem centro europeia (figs. 356 e 357). Esta subtil e muito pautada introdução destes elementos decorativos, coabitando entre um mais vasto reportório de elementos *ao romano*, certamente reflete a inata preocupação do artista, empenhado em trazer à sua obra novos contributos de originalidade e atualizada erudição, enriquecendo-a com os novos sintagmas que lho permitem afirmar, embora contido por um arreigado gosto do encomendador ainda pouco recetivo às mais recentes tendências da modernidade.

As figuras dos profetas, ainda que afastadas do epicentro visual da obra, mais *secundarizadas* nos flancos, nos fustes das pilastras, e numa dimensão mais reduzida, exibem um bom tratamento escultórico, evidenciando uma cuidada individualização e caracterização das personagens, no tratamento das feições, na diferenciação das barbas e do vestuário, claramente denotando um escultor bem capacitado e conhecedor (figs. 358a e 358b).

A figura à esquerda é mais esquelética, e a sua postura algo hierática, embora natural, representando uma figura de grande dignidade. O rosto vê-se delicado (hoje com o nariz um pouco mutilado), a expressão serena e algo absorta por entre a barba bifurcada, e a cabeça coberta por um turbante. Junto ao corpo traz uma veste de textura rugosa, em pequeninos ondeados – semelhante a uma pele de um animal – cingida na cintura por uma corda, abotoada sobre o peito por cordões, com toda a área inferior *esfarrapada* em múltiplas pontas desalinhadas. O manto cai-lhe em espessos pregueados deixando ver os pés e os braços nus segurando a filactéria com ambas as mãos.

Já a figura da direita se vê mais robusta e mais nobremente ataviada, semelhante a um sumo-sacerdote. A expressão é plácida, a barba farta e cortada a direito, o turbante tem um

arranjo mais imponente. Veste uma longa túnica cobrindo pés calçados, e uma sobreveste com um pequeno franjado, depois coberto por um manto que o cinzelado mostra espesso e pesado. A filactéria, esvoaçante e enleada no braço, é segura por uma só mão.

Ainda que nenhum dos pergaminhos possua qualquer inscrição, as vestes do primeiro sugerem-nos poder tratar-se do *Percursor* – São João Baptista, o último dos profetas – e do lado oposto, por suposição⁹⁰¹, Isaías, o profeta que mais anunciou a vinda do Messias e a promessa da Salvação.

O entablamento é regular e de canónica composição, com uma arquitrave de três bandas, friso decorado, e uma cornija suportada por uma moldura de dentículos, elemento dito “raro” em território nacional⁹⁰², embora duas gravuras no tratado de Sagredo, logo na primeira edição, pudessem tê-lo vulgarizado entre os mestres mais esclarecidos a laborar em Portugal⁹⁰³. A decoração do friso é composta por uma série de *ferragens* em composição simétrica, partindo de uma cartela central na qual se lê o milésimo 1559 (fig. 359), conjugando um medalhão a cada lado – um busto masculino à esquerda, e um feminino à direita, ambos treçados e voltados ao centro – e dois querubins nas suaves projeturas acompanhando as pilastras. Na arquitrave, sob as duas bandas superiores, destacam-se duas finas molduras de pérolas e fusos, motivo depois repetido na cornija.

No topo, a estrutura recebe ainda um coroamento sob a forma de um pequeno *templete* clássico, com pilastras jónicas suportando um entablamento com arquitrave, um friso ao centro do qual se destaca um querubim e, por cima, um frontão triangular. Ao centro deste *tempieto* evidencia-se um alto-relevo com o escudo de armas dos Silvas, sob o elmo e o

901 Talvez adotando uma solução iconográfica de larga fortuna, antevista e empregue na recente e imponente obra da Porta Especiosa.

902 Diz-nos Nogueira Gonçalves “(...) elemento raro no Renascimento coimbrão”. GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 158. Contudo, ainda que com expressões diferenciadas, esta moldura pode ver-se no retábulo da Imposição da Casula a Santo Ildefonso, na igreja da Graça; no retábulo da Paixão do MNMC; no mesmo museu, no retábulo e capela do Tesoureiro; no dos Santos Arcanjos, em Santa Cruz; na Porta Especiosa; na cúpula da capela do Santíssimo Sacramento, na Sé Velha; nos arcos das capelas da igreja de São Sebastião de Espinhal; nos dois colaterais da Misericórdia de Rio Maior; no arco triunfal da capela do Sacramento, na igreja de Santiago, em Souselas; nesta mesma igreja, no arco triunfal da capela dos Reis Magos; ou no entablamento da capela do Santo Sepulcro, em Santa Cruz (excetuando esta última, todas podem ser vistas no Vol. III deste estudo).

903 SAGREDO, Diego de, Ed. 1986.

paquife. Lateralmente, encostados às faces exteriores das pilastras, duas pequenas figuras entoam trompas: dois homens barbados, trajando saias e em tronco nu, usando uma capa ao pescoço, uma mão segurando o corne junto à boca, a outra uma ferragem (fig. 360).

Na arquivolta do arco releva-se uma teoria de querubins intercalados com florões, e nas cantoneiras, com acentuado sabor clássico, dois efebos recostam-se sobre o arco, trajando togas romanas cruzadas sobre o peito e atadas sobre o ombro. É menos cuidado o tratamento escultórico de ambas as figuras, no modelado dos rostos, das vestes, dos corpos e dos membros, exibindo vários erros de euritmia, quer nas posturas como nas proporções anatómicas.

A arca tumular ergue-se a cerca de 110 cm de altura, sobre ela assentando, como se disse, os pés direitos do arco, e entre ambos, o jacente de D. João da Silva. Representado em tamanho real e em idade avançada – condizendo com os seus 75 anos à data do falecimento – condignamente trajado na sua armadura de cavaleiro minuciosamente esculpida. A cabeça encontra-se recostada sobre o capacete (cuja pescoceira se alongou demasiado para o efeito), repousando serenamente de mãos postas, *aguardando o dia do juízo final*. As proporções anatómicas são muito corretas, finos os dedos das mãos e os braços, o cabelo vê-se já esparso com a fronte descoberta, e a barba bem aparada, sendo a modelação do rosto exímia e o cinzelado traduzindo feições delicadas – podendo dizer-se ser um retrato tirado *plo natural* (fig. 361).

Esta figura demonstra bem domínio da técnica escultórica e um bom conhecimento das proporções anatómicas, sendo de assinalar a correta euritmia e proporcionalidade dos membros, mesmo que a figura cumpra, apenas, cerca de seis a sete módulos segundo a dimensão da cabeça (fig. 362). Ainda que a armadura implique menor talento escultórico – porquanto as suas formas sejam mais simples e mais facilmente reproduzíveis – já o tratamento das mãos e do rosto denotam a mestria e a perfeição do cinzelado. Todo o trabalho escultórico desta figura é notável, excetuando-se a representação do *leão* aos pés do cavaleiro, mais torpe e sem o conhecimento efetivo da espécie.

A face frontal da arca tumular é decorada com uma cartela retangular com enrolamentos *rollwerk*, lateralmente segura por dois jovens togados ao modo clássico. Por cima e ao centro, possui um mascarão com um toucado emplumado, com uma filactéria desenrolando-se a ambos os lados. Às figuras dos efebos falta alguma coerência formal, sobretudo na rotação das cabeças, em direção contrária às suas posturas, ou mesmo alguma despro-

porção entre os membros e o troco, resultando num *atarracamento* dos torsos. Lê-se no epitáfio⁹⁰⁴:

SE DE FEE VIRTUDE ESFORÇO E PRVDENCIA NA PAZ E NA
GVERRA QVISERE OS /
VIVOS IMITAÇÃO TEM AQVI HV CLARO ESPELHO EM IOÃ DA
SILVA FILHO DE AIRES /
DA SILVA E DE DONA GVIOMAR DE CASTRO SVA MOLHER QVEQ
NO CERCO SEGV(N) /
DO DARZILA NA TOMANADA DAZAMOR E NA BATALHA DE
SESTA FEIRA DENDOE(N) /
CAS NOTAVEIS COVSAS E NELAS MOSTRV SER O CHEFE DA
NOBRE GERAÇÃO DOS SILVAS FOI REGEDOR DAS IVSTICAS /
DESTES REINOS QVARE(N)TA ANNOS MVITO A SERVICO DE DS E
CÔTENTAME(N)TO /
DE TRÊS REIAS E DO POVO FALECEO EM LISBOA CÕ MVI
CERTOS SINAIS DE SVA /
SALVAÇÃO DE IDADE DE 75 ANOS AOS 11 DIAS DAGVOSTO DE
1557 E ASSI IAZ /
CÕ ELE DONA IOANA DE CASTRO SVA VNICA MOLHER FILHA DO
SEGVNDO /
CONDE DA FEIRA HVA DAS MAIS HONRADAS E VALEROSAS
S(ENHO)RAS DE SEV TENPO.

Na lúnula do arco, destaca-se uma estrutura de organização retabular, com uma edícula central de maior dimensão, e outras duas laterais, menores – semelhantes a volantes móveis – todas arquitravadas (fig. 363). A edícula central é lateralmente estruturada por duas pilastras capitelizadas e decoradas com motivos de *candelabra*, sobrepondo vasos e bacias, fogaréus, cartelas e laçarias ao longo de finos balaústres. No topo, a edícula é

904 A partir de GONÇALVES, António Nogueira, 1980, pp. 36 e 37.

rematada por um entablamento simplificado, e um coroamento composto por uma vieira e dois pares de enrolamentos. As duas edículas laterais são mais simplificadas, limitando-se a nichos em arco de volta-perfeita, pouco aprofundados, com um enrolamento de uma voluta lateralmente adossada, e um outro relevo, como extensão do coroamento daquela estrutura. Na edícula central representou-se a *Assunção da Virgem*, acolitada por seis anjos: os dois superiores seguram a coroa; ladeando a Virgem, outros dois seguram o manto; e em baixo, outros dois amparam o crescente poisado sobre uma nuvem, sob a qual se encontra, ainda, um querubim. A *Senhora* encontra-se de mãos postas, envolta pelo manto suavemente aberto pelos dois anjos. O seu rosto é muito sereno, e a figura bem proporcionada e em pose natural; os panejamentos bem lançados e os pregueados denunciando tecidos de diferentes pesos e densidades. As figuras dos anjos têm um igualmente bom tratamento escultórico, retratando meninos alados, de rostos individualizados, em verosímil planado. As vestes são naturalmente esvoaçantes, e os gestos e as posturas evidenciando um bom cinzelado e um sustentado conhecimento anatómico. No conjunto, a composição vê-se globalmente muito bem equilibrada.

Nas duas edículas laterais estão as figuras dos *pilares da Igreja*, São Pedro e São Paulo, à esquerda e à direita, respetivamente, em alguns aspetos denotando uma má interpretação de um desenho ou a dificuldade de um oficial menos habilitado em transpor à pedra o desenho do seu mestre. Ambas as figuras se conceberam, também, em alto-relevo, pretendendo-se que superassem o pequeno espaço de representação que lhes foi dedicado, aqui e ali sobrepondo-se aos elementos *tectónicos* das edículas respetivas: um pé avançando para o *abismo*, os cotovelos e os braços sobrepondo-se às pilastras laterais – motivos mais complexos a serem modelados e compostos, conduzindo a erros que inexoravelmente os desfizeram (mormente o caso de São Paulo, com a mão erguida, pretensamente igualando-se à postura de São Pedro, cuja mão se vê igualmente desmesurada e menos bem modelada).

Sob esta edícula, e ocupando todo o restante campo da parede fundeira, encontra-se um baixo-relevo com múltiplos relevos vegetalistas, com uma cartela retangular, ao centro, na qual se vê uma inscrição que não conseguimos decifrar, nem tampouco encontramos clarificada – ou mesmo referida – em qualquer dos textos consultados.

No intradorso do arco encontram-se dois anjos, um a cada lado, de pé, e embora sejam representados de frente, para a boca do arco, as suas cabeças estão voltadas para trás, na direção da edícula central, de mãos postas em oração, rogando a intercessão da Virgem

pela alma do defunto ali presente. A execução destas duas figuras claramente difere das dos seus congêneres no grupo da Virgem – e mesmo entre si – prevendo-se a sua feitura por mãos bem distintas (figs. 364a, 364b e 364c). Sob a arquivolta releva-se uma fiada de caixotões decorados com florões.

Análise Geométrica

Considerando ambas as dimensões horizontais e verticais da obra – a primeira tomada pela total envergadura da cornija do entablamento, e a segunda, aferida entre o topo do coroamento e as bases das pilastras – com as medidas de A. 565 × L. 350 cm, aproximadamente, fomos conduzidos ao marco com *módulo* $m = 1.61428$. Por aproximação, por excesso (em quatro milésimas), considerámos tratar-se de um Retângulo Ouro (Φ), com $m = \Phi = 1.618$.

Cumprindo a metodologia enunciada, logo gizámos a respetiva divisão *harmónica* do referido Retângulo, tendo de imediato verificado que a global organização compositiva mostrava notáveis concordâncias com o traçado resultante da *secção áurea* dos lados respetivos. Passamos, por isso, à sua análise detalhada (fig. 365).

Determinado o retângulo $ABCD$, traçámos as suas diagonais (a verde na fig.) e as respetivas perpendiculares conduzidas pelos vértices (a azul na fig.). Deste modo determinou-se o *recíproco* respetivo, cujos lados maiores, paralelos aos lados horizontais do marco, traçámos a rosa na fig. Por este mesmo processo foram encontrados os *polos* do retângulo (os pontos 1, 2 3 e 4), dos quais traçámos, igualmente, as respetivas projeções horizontais e verticais (a amarelo)⁹⁰⁵. Verificando-se, imediatas, algumas concordâncias essenciais entre a organização compositiva e este traçado ainda simplificado, optámos por ainda não as *sublinhar* nesta imagem.

905 “Por *recíproco* de um rectângulo entende-se um novo rectângulo semelhante ao primeiro, (como tal tem o mesmo módulo) construído, habitualmente, no seu interior, e que possui como lado maior, o comprimento do lado menor do primeiro, sendo condição indispensável que as diagonais do recíproco sejam perpendiculares às diagonais do rectângulo original, facto de primordial importância para a sua construção”. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 886. Ver também HAMBIDGE, Jay, 1967, pp. 9, 30-37; e GHYKA, Matila, 1977 b), p. 160.

Os *polos* do retângulo, como noutro lugar já o referenciámos, são pontos extremamente importantes e determinantes para o estabelecimento de novas divisões no interior do *marco*.

Assim, referimos a localização da cabeça da Virgem sobre o centro geométrico de toda a composição; no topo da estrutura, o escudo de armas do cavaleiro, colocado sobre o cruzamento das diagonais [o centro geométrico] do *recíproco* superior deste retângulo; em baixo, em localização homóloga, a tampa da arca tumular foi localizada em alinhamento com o cruzamento das diagonais do *recíproco inferior* do retângulo⁹⁰⁶. O coroamento da obra, a composição retabular na parede fundeira, e o jacente, todos se encontram estritamente ajustados, na sua dimensão horizontal, às projeções verticais dos polos do retângulo; e a cornija vê-se em correcto alinhamento com a projeção horizontal dos polos superiores. Por fim, assinalamos o arranque do entablamento, alinhando pelo lado inferior do recíproco superior – como veremos, uma das *secções áureas* horizontais deste retângulo – motivo pelo qual assinalámos já nesta imagem, também os pontos 5, 6, 7 e 8, correspondendo aos cruzamentos das diagonais do *marco* com os lados de ambos os *recíprocos* deste Retângulo de Ouro (Φ), os quais geométrica e matematicamente determinam as *divisões em extrema e média razão* de ambos os lados do retângulo⁹⁰⁷ (fig. 366).

De facto, ao determinarmos o *recíproco* de um Retângulo de Ouro (Φ), de imediato se verifica que, sendo aquele retângulo *HGCD semelhante* ao original *ABCD*, isso significa que o quadrado *ABGH* se constitui o seu gnómon. Inversamente, ou partindo do extremo oposto, o mesmo sucede se optarmos por considerar o *recíproco* *ABFE*, em baixo, encontrando, então, o quadrado *EFCD* como *gnómon* do retângulo. Esta condição torna-se facilmente identificável quando se desenha um Retângulo de Ouro (Φ) seguindo a metodologia preconizada por Euclides, a qual encerra em si mesma a divisão de ambos os lados em *extrema e média razão*⁹⁰⁸.

Traçámos, pois, o sequente e natural desenvolvimento do traçado, para tal unindo os vértices do retângulo aos pontos de divisão dos seus lados em *divina proporção*. O resultado é revelador de uma enorme e *harmoniosa* concordância entre a global organização

906 Para as notáveis características geométricas do Retângulo de Ouro (Φ) Cf. Hambidge, Jay, Op. Cit., 1967, pp. 25-38; GHYKA, Matila, 1977 b), pp. 158-166; e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 873-882, e 943-947.

907 Importando referir que ambos os retângulos *1234* e *5678*, são *semelhantes* ao retângulo original *ABCD*, Ibidem, e ainda que nenhum dos dois tome repercussões diretas (na formação direta de uma edícula, por exemplo) na presente composição.

908 EUCLIDES, Livro VI, Proposição 30. Para este processo construtivo ver também, BOULEAU, Charles, 1996, p.76; e CASIMIRO, Luís Alberto, pp. 894-5.

compositiva da obra e o traçado geométrico decorrente da inerente divisão interna do *marco* que inscreve a obra (fig. 367).

Começamos por assinalar a largura, quer da edícula no coroamento da obra, como daquela, na lúnula, sob o arco, ambas em alinhamento com as *secções áureas* verticais $\Phi 6\Phi 1$ e $\Phi 5\Phi 2$; e o vão gerado entre as pilastras dos flancos, este concordando com as projeções verticais dos importantes cruzamentos das diagonais de ambos os retângulos verticais $A\Phi 1 \Phi 6D$ e $\Phi 2B\Phi 5$ ⁹⁰⁹; ou a enorme harmonia na adequação do *grupo* do jacente, dimensionado sob a triangulação gerada pelas diagonais do marco, abrindo-se diretamente sob o rosto da Virgem, jacente que igualmente alinha, horizontalmente, pela respectiva projeção das diagonais do *recíproco* inferior $ABFE$ com as mesmas *secções áureas verticais* $\Phi 6\Phi 1$ e $\Phi 5\Phi 2$ ⁹¹⁰. Nesta mesma figura do jacente, os braços erguidos, com as mãos postas em oração sobre o peito, encontram-se exatamente sobre a *secção áurea vertical* $\Phi 5\Phi 2$; e a inclinação do rosto, seguindo a diagonal $A\Phi 3$. No coroamento da obra, as duas figuras que ladeiam a edícula, segurando a ferragem, mantêm-na alinhada pela projeção horizontal do mesmo cruzamento de diagonais do *recíproco* superior $\Phi 7 \Phi 4CD$; ou em baixo, na cartela epigrafada, na face frontal da arca, as ferragens do mascarão que a sobrepuja, e as abas abertas da filactéria, adequando-se às diagonais do *recíproco* inferior $ABFE$. Ainda nesta cartela, ladeando o motivo anterior, existem dois enrolamentos diretamente colocados sobre as *secções áureas verticais* $\Phi 6\Phi 1$ e $\Phi 5\Phi 2$; ou a aresta superior da cartela, alinhando pelos braços e ombros dos efebos que a seguram, concordando com a projeção horizontal dos cruzamentos destas diagonais do *recíproco* inferior $ABFE$ com as mesmas *secções áureas verticais* $\Phi 6\Phi 1$ e $\Phi 5\Phi 2$.

Perante a sequente divisão interna do retângulo – agora observando a união dos pontos que dividem os lados do retângulo em extrema e *média razão* (os pontos Φ de 1 a 8, na fig. 368) – vimos aumentar o número de concordâncias: no coroamento da obra, a posição central do entablamento da edícula, o arranque respetivo, e a localização central do elmo do brasão, todos ajustados aos cruzamentos formados por dois pares de diagonais (as li-

909 Importa referir que mesmo não exatamente concordante, como noutros casos verificámos, esta medida corresponde à total dimensão das pilastras, tendo em conta a largura das bases e dos capitéis.

910 Pontos sobre os quais igualmente cruzam as diagonais do *gnómon* $AB\Phi 4\Phi 7$, os mesmos [sub] dividindo o segmento *menor* do lado vertical do retângulo, em *divina proporção*.

nhas $\Phi 6\Phi 4$ e $\Phi 6\Phi 3$ com $\Phi 5\Phi 7$ e $\Phi 5\Phi 8$); ou a inclinação das figuras que ladeiam aquele conjunto, ajustadas às diagonais $\Phi 6\Phi 4$ e $\Phi 5\Phi 7$. Nos flancos da estrutura, o eixo de prumada das pilastras, das figuras dos profetas e dos motivos decorativos, alinha corretamente pela projeção vertical do cruzamento das diagonais $\Phi 5\Phi 8$ com $\Phi 7\Phi 2$, e $\Phi 6\Phi 3$ com $\Phi 4\Phi 1$, á esquerda e á direita, respetivamente. Em baixo, a altura dos pedestais encontra justificação no cruzamento das diagonais $\Phi 7\Phi 2$ com $\Phi 4\Phi 1$. Por fim, referimos um acrescentado número de linhas cruzando a cabeça da Virgem sobre o centro geométrico da composição, definindo a triangulação inerente àquela figura, e unindo este ponto e as mãos erguidas e os atributos dos apóstolos. Os ângulos exteriores das pilastras dos flancos, delimitando aí a largura da estrutura, encontram-se determinados pelos cruzamentos das diagonais $\Phi 7\Phi 1$ com $\Phi 8\Phi 6$, e $\Phi 5\Phi 3$ com $\Phi 2\Phi 4$, á esquerda e á direita, respetivamente.

Figuras Geométricas

Relativamente a estas *entidades geométricas* apenas encontrámos um conjunto de círculos, concêntricos, relativos à arquivolta do arco; e, para além do já referido Retângulo Ouro (Φ) referente ao *marco* que inscreve a estrutura tumular, apenas mais dois retângulos: um Retângulo $\sqrt{\Phi}$, referente ao espaço interior gerado na edícula do coroamento da obra; e um Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), referente à área interior gerada na edícula da Assunção da Virgem. (fig. 369)

Embora a concavidade do arco se aproxime a um quadrado – considerando a sua largura pelo vão formado pelas pilastras, e a sua altura, tomada do tampo da arca ao arranque do entablamento – logo o diâmetro do arco nos fornece a indicação de que esta área supera a de um quadrado em altura, motivo pela qual não a considerámos.

A edícula da Assunção da Virgem

Assumindo esta representação inequívoca importância no contexto desta obra tumular⁹¹¹,

911 Paulatinamente representada em obras tumulares dada a sua clara e auspiciosa associação com a beatífica *ascensão de Maria aos céus* – veja-se, por exemplo, os túmulos de D. Luís da Silveira, em Góis; o de D. Isabel de Sousa e D. João de Noronha, em Óbidos; ou o de D. Jorge de Melo, em Portalegre.

e verificando-se que o espaço *idealizado* e concebido para a sua representação é um muito específico Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), igualmente faremos a sua análise.

Ainda que tenhamos procurado todas as possíveis conjugações daquela pequena estrutura retabular (na conjugação da edícula central com as duas adjacentes, com as mísulas, o coroamento e restantes elementos), nunca outro tipo de estruturação geométrica encontrámos, motivo pelo qual apenas apresentamos o resultado da sua análise particular.

Assim, seguindo a metodologia empregue para a estrutura tumular, e considerando o Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) *ABCD* acima referido, traçámos as suas diagonais e respectivos eixos horizontais e verticais. Seguidamente, traçámos as perpendiculares às diagonais, traçadas a partir dos vértices do retângulo, e obtivemos os seus dois *recíprocos* (os retângulos *HFCD*, e *ABFH*, eles mesmos Retângulos Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) – característica única deste Retângulo⁹¹²). Neste mesmo passo foram encontrados os polos do retângulo, segundo os quais traçámos as respetivas projeções horizontais e verticais (fig. 370). A relativa adequação da figura da Virgem ao espaço gerado entre as projeções verticais dos polos; o ventre da figura sobre o centro geométrico da composição; os joelhos e pernas fletidas do par de anjos central sobre a mediana horizontal do marco; a inclinação para diante dos dois anjos inferiores segundo as diagonais do marco; e as pernas fletidas destes últimos, sobre as diagonais do recíproco inferior, forneciam-nos dados suficientes na prossecução deste traçado.

De facto, no seu sequente desenvolvimento, novo conjunto de concordâncias emerge, agora permitindo ver um outro agregado de linhas consubstanciando a presente organização compositiva (agora identificadas numa tonalidade azulada) (fig. 371), como seja o caso das duas diagonais superiores segundo as quais vemos inclinados os quatro anjos superiores; as mãos postas da Virgem, seguindo a inclinação das duas diagonais que se encontram sobre a projeção horizontal dos polos superiores; as pequenas abas do manto da Virgem, ligeiramente apartadas junto aos quadris; a aba do manto mais aberta, à direita; ou toda a organização e composição das figuras dos anjos inferiores, aparando, em

912 “In a root-two rectangle, diagonals of the whole and diagonals of the reciprocals divide the area into a never ending series of smaller root-two rectangles”. HAMBIDGE, Jay, 1967, p. 42.

baixo, a figura da Virgem, seguindo o mais consistente conjunto de linhas que partem dos vértices inferiores do *marco*.

Por fim, e com o novo conjunto de linhas gizado, voltamos ver corroborado o emprego deste traçado como auxiliar geométrico da composição (identificado em tom amarelado) (fig. 372), com as figuras dos dois anjos superiores seguindo a inclinação daquelas duas diagonais; as figuras dos dois anjos centrais, igualmente partilhando da inclinação destas novas linhas do traçado; a aba mais aberta do manto da Virgem, à direita, encontrando no traçado acrescida adequação compositiva; ou a triangulação da nuvem sob os pés da Virgem, num prolongamento dos braços dos anjos que a amparam, encontrando no traçado notável justificação.

Relativamente às figuras dos *pilares da igreja*, sem que uma *demarcação* edicular existisse, obrigou-nos a vários testes. Contudo, nunca os resultados obtidos foram satisfatórios, motivo pelo qual não os apresentamos.

A edícula no coroamento da estrutura, inscrevendo o escudo de armas dos Silva, embora gerando na área de representação um Retângulo Raiz Ouro (Φ), as análises efetuadas ao relevo não nos revelaram a utilização efetiva deste traçado regulador.

Concebeu-se este sepulcro em *divina proporção*, *harmoniosamente* traçado e meticolosamente organizado, articulando formas e volumes, numa participação e concretização plena da *idea* cosmogónica. Claro, límpido, regular, idealizado e gizado por um géometra, pontuado de pequenas tibiezas que a sua falta de tempo legou ao escopro de colaboradores, absorvido e disperso que estava o mestre por múltiplas encomendas a que o seu estatuto obrigava.

Importa referir a grande proximidade existente entre o traçado geométrico empregue como auxiliar prévio desta composição, e os traçados que encontrámos operantes nos dois túmulos de D. Diogo e D. Lourenço da Silva, na capela dos Reis Magos, nesta mesma igreja – estes dois últimos estruturalmente iguais entre si, apenas vagamente diferindo em alguns dos motivos decorativos empregues e na orientação das figuras dos orantes.

Todavia, embora relativamente regulares no cumprimento e disposição da composição ao traçado geométrico, não encontrámos nestas obras a mesma estrita adequação dos vários elementos estruturais e compositivos ao traçado. Ainda que neste caso tenhamos encontrado um interessante conjunto de formas geométricas e de relações *euritmicas* na articulação dos vários *momentos* compositivos, nem sempre essas mesmas entidades geo-

métricas e os respetivos *modos construtivos* tiveram qualquer implicação na global organização compositiva – tal como aqui vimos ter sido o caso do túmulo de D. João da Silva. Infelizmente, já não é possível verificar a coerência compositiva de ambos os relevos [do *Calvário* e da *Flagelação* anteriormente existentes nestas obras] ao traçado geométrico, neste caso deliberadamente gerados em Retângulos Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) delineados sobre as projeções verticais dos polos do *marco* que inscreve a obra.

Numa primeira apreciação, poder-se-ia dizer que a capela é de planimetria quadrangular e de organização simétrica na disposição dos quatro arcos. No entanto, verificámos que os vãos se organizam em pares de diferentes amplitudes: iguais os dos túmulos, e iguais os vãos do arco triunfal⁹¹³ e do arco fundeiro (ao qual se encosta o altar da invocação dos Reis Magos). Neste último, com o retábulo dali apeado, a sua análise geométrica, aparentemente, não se justificava. Ainda assim, durante a nossa visita fotografámo-lo, mesmo que por via da sua incompletude e inexistência do retábulo, desde logo se visse afastado deste estudo. Todavia, no final desta análise *total* optámos por verificar a sua possível concordância com toda a organização compositiva da capela. O resultado é particularmente interessante, embora seja impossível a análise geométrica que incluiria o retábulo dos Reis Magos, obra certamente magnífica que enobreceria o altar (e a capela por extensão), e que este mais simples traçado geométrico, por cotejo com as restantes obras neste texto referidas, logo deixa adivinhar (fig. 373).

Estratégias de Significação

Só plenamente visível quando ultrapassado o arco triunfal da capela-mor, dada a sua dimensão e proximidade maior, a estrutura tumular ganha grande monumentalidade face ao observador que avança em direção ao altar, deste modo percecionando-a como um pesado paralelepípedo encostado à parede da epístola, no espaço que lhe foi destinado, entre a parede que delimita a ousia, a poente, e a porta da sacristia que ao túmulo fica contígua.

Avançando proeminente do pano de parede a que se encosta, a conjugação dos seus elementos estruturais claramente a definem como um maciço paralelepípedo, muito em-

913 Para o qual não encontramos um integralmente justificado traçado regulador. Cf. Vol. III, pp. 396-399.

bora, no topo, um outro poliedro idêntico, de muito menor dimensão, se lhe acresça em continuidade vertical. Pilastras, arca tumular e entablamento, marcadamente definem a sua estruturação, num estável equilíbrio que a própria forma em si encerra, e que o mais pequeno poliedro, embora conferindo-lhe acrescida verticalidade, não consegue destituir.

Consolidando a estabilidade que esta forma retangular [anti dinâmica] define, encontra-se a arca tumular arreigadamente firmada ao solo, compacto paralelepípedo constituindo um vigoroso vetor dirigido para baixo, forçosamente fixando à terra todo o conjunto. O entablamento, embora igualmente compacto e pesado – e ainda que sem a mesma corpulência daquela – suportado pelas pilastras e elevado acima do arco, vê-se subitamente apartado da densa massa da base e parcialmente liberto do seu peso. De facto, a este robusto paralelepípedo o arco retira densidade, vazando-o, concedendo a toda a estrutura subtil leveza e impulso ascensional. Como uma bolha de ar quente no seu interior, vemo-lo vencer a materialidade envolvente, na sua conformação afigurando libertar-se da terra e abrir-se ao alto, e na sua leveza, infalivelmente, abrindo o espaço e o caminho que conduzem à elevação da figura do jacente.

Reverberam eficazmente, nesta composição, as simbologias do retângulo⁹¹⁴, do círculo, e de duas das suas possíveis conjugações: numa, o primeiro inscrevendo o segundo; e na outra, este sobrepujando aquele. Tal como amiúde temos referido, a conjugação destas duas figuras evoca plenamente o binómio céu-terra⁹¹⁵: o círculo é símbolo universal do ser único, da *divindade*, *alpha e ómega*, da perfeição, da totalidade indivisa, sem princípio nem fim; enquanto a figura anti dinâmica do quadrado, por antítese do transcendente, simboliza o imperfeito, o universo criado, o mundo terreno, por oposição *ao criador*.

A primeira conjugação de ambos os níveis de significação remete-nos para o *ente criado* animado pela *força geradora* – *Deus no homem* – a centelha divina habitando o âmago do ser criado⁹¹⁶; a segunda, na qual o círculo sobrepuja já o quadrado, simboliza

914 Este tomando-a do quadrado, porquanto o retângulo frequentemente adquira a simbologia geral do quadrado. Cf. CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 564. Ver também (GHYKA, Matila, 1977), onde o autor aborda em profundidade as afinidades entre o quadrado e o retângulo, dos quais o primeiro é um caso particular dos segundos.

915 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 551.

916 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, pp. 202-203. Ver também CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 992-994; e HANI, Jean, 1981, pp. 28-30.

a pretendida mudança de nível, a aspiração a um estado de vida superior, materializando o desejo do homem em se unir à divindade, de a ela *tornar* e com ela de novo *fundir-se*.

Deste modo, a concavidade do arco é uma imagem do cosmos, assumindo a simbologia da *caverna*, a arca e a planura do tampo correspondendo à terra, e a abóbada, povoada de estrelas, aludindo ao firmamento⁹¹⁷. Analogia e arquétipo do útero materno, simboliza lugar de nascimento e de regeneração, gênese e renascimento: “entrar na caverna é regressar à origem e, de lá, subir aos céus”⁹¹⁸.

Situado em maior proximidade com o observador, fielmente retratado à escala real, a figura do jacente gera naquele elevada empatia, necessariamente conduzindo-o à inevitável *inquietudo animi*, a reflexão sobre a impermanência e finitude da vida, assim como de todos os atos terrenos que conduzirão, ou não, à salvação da alma.

Situado sobre o centro geométrico da composição – vigoroso foco cêntrico de toda a obra – do rosto da Virgem partem, mas igualmente a ela conduzem⁹¹⁹, as principais linhas na gênese deste sepulcro *harmoniosamente* gerado em *divina proporção*, ponto fulcral de uma trama ortogonal de tácita *simetria* dinâmica⁹²⁰, ordenando todas as suas formas e volumes. Sob o Seu amplo *manto* naquelas diagonais *modelado*, encontramos a figura do cavaleiro, adormecido e repousando para a eternidade, encomendando a sua alma à proteção da *poderosa intercessora*. Vela por si a *advogada suprema*, *Mãe Santíssima do Salvador*, com o Seu rosto para ele voltado, e o olhar diretamente fitando-o, sinal inequívoco de redenção (no *Salve Regina* proferido). Reitera esta mensagem a presença dos profetas, numa explícita “estratégia de desenvolvimento da *narrativa tipológica*”⁹²¹: a presença de Isaías justificando-se pelo seu anúncio da *Encarnação do Verbo*; e o último dos profetas de Israel, o *precursor* do Messias, confirmando a Sua chegada.

A figura do eminente regedor, em baixo, encontra-se em estrito alinhamento com o coroamento da obra, em cima, pequeno templete condignamente reservado ao *emblema* representando a insigne linhagem. Ambos surgem localizados sobre importantes focos

917 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 179.

918 CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994, p. 179.

919 ARNHEIM, Rudolph, 1988, pp. 23 e 28.

920 HAMBIDGE, Jay, 1967.

921 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, p. 408.

excêntricos da composição, simétricos e homólogos segundo o eixo horizontal da composição, e verticalmente conduzidos – com a Virgem por mediadora – em *divina proporção*. Esta organização poder-se-á supor ilustrar a máxima hermética “O que está em cima é como o que está em baixo. E o que está em baixo é como o que está em cima”, puro eco de carácter neoplatónico – trazido à luz por Ficino, a pedido de Cosme de Medici – tópico certamente tratado e debatido em cultos e eruditos círculos, nos quais igualmente se discutiriam outros, idênticos, de ordem pitagórica, visivelmente caros a este mestre.

3.3.17 – O RETÁBULO DA ASSUNÇÃO DA VIRGEM, NA CAPELA-MOR DA SÉ DA GUARDA

Contextualização

Quase integralmente revestindo a parede absidal da capela-mor da Sé egitaniense, obra “de uma excepcional vastidão”⁹²² elevando-se a quase 15 metros de altura, totalmente executada em pedra de Ançã e sem paralelo em território nacional⁹²³, dever-se-á a sua encomenda ao bispo D. Cristóvão de Castro (1550-1552)⁹²⁴.

Consensualmente atribuída a João de Ruão⁹²⁵, permanece desconhecida a documentação que o possa comprovar, prevendo-se que a mesma se terá perdido durante as pilhagens e o estropio da Sé e da vasta biblioteca dos bispos⁹²⁶, a mesma ocasião em que “os vândalos deram à decepção e decapitação (...) várias figuras, principalmente nos corpos inferiores que lhes ficavam mais ao jeito brutal”.⁹²⁷

922 NEVES, João Paulo das, 2011, p. 19.

923 Ou mesmo em contexto ibérico, pese embora a idêntica monumentalidade de um grande número de obras retabulares espanholas, Cf. GONZALEZ, Juan Jose Martín, 1964 e 1987.

924 CASTRO, José Osório da Gama e, 1902, p. 372; e PEREIRA, Ernesto, 1940, p. 37.

925 SANTOS, Reynaldo dos, 1950, pp. 42-43; BORGES, Nelson Correia, 1981, pp. 27-31; DIAS, Pedro, 1995 c), pp. 60 e 61; e 2003, pp. 138-141; RODRIGUES, Adriano Vasco, 2000, p. 171; e GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 572-587.

926 RODRIGUES, Adriano Vasco, Op. Cit., p. 173 e ss.

927 PEREIRA, Ernesto, Op. Cit., p. 35.

Ainda assim, um avultado conjunto de fatores estéticos e plásticos apontam o génio criativo e a mestria escultórica e arquitetónica do artista normando, embora sempre revelado uma obra claramente denunciando, em muitos locais, uma fatura diferenciada, a qual, compreensivelmente, só se poderia ter efetivado recorrendo a uma vasta e complexa oficina composta por um grande número de colaboradores⁹²⁸.

Aturadamente tratando um largo corpo documental, Carla Alexandra Gonçalves procura melhor esclarecer todo o processo de encomenda e execução da obra, envolvendo o rei, o bispo por si designado⁹²⁹ (este, por confrontação cronológica e documental, considerado o comitente da obra), prevendo para a sua encomenda uma data ligeiramente posterior à tomada de posse do bispo, afirmando mesmo, por cotejo documental, que “em Março de 1553, a obra ainda não tinha sido passada à pedra”⁹³⁰. Contudo, relacionar documentalmente o artista encarregue da realização desta obra, continua a não ser possível.

Análise Plástica e Iconográfica

Assente sobre seis altos pilares que o elevam muito acima do altar e do olhar do observador, o retábulo emana enorme magnificência pela sua acentuada verticalidade, ocupando toda a largura da nave central e prolongando-se praticamente a toda a sua altura, inclusivamente sobrepondo-se, parcialmente, às três originais frestas fundeiras (fig. 374). Deveras imponente, ergueu-se esta majestosa estrutura à invocação de Nossa Senhora da Assunção – tal como o próprio templo – representando-se nele um amplo ciclo iconográfico compondo um assombroso número de imagens que supera as cem. Abandonando a habitual policromia, todas as figuras foram originalmente douradas, assim como uma série de elementos arquitetónicos e a totalidade dos motivos decorativos, criando um acentuado jogo de contrastes entre estes e a tectónica estrutura retabular, deste modo individualizando e enfatizando ambos.

928 BORGES Nelson Correia, *Op. Cit.* p. 28; DIAS, Pedro, 2003, p. 141; GONÇALVES, Carla Alexandra, *Op. Cit.*, pp. 585-587.

929 Empenhado que estava na divisão do bispado e no afastamento da figura de D. Jorge de Melo, bispo resignatário e à data “exilado” em Portalegre. Cf. CASTRO, José Osório da Gama e, 1902; e PESTANA, Manuel Inácio, 1994.

930 GONÇALVES, Carla Alexandra, *Op. Cit.*, p. 577.

Acompanhando a curvatura semicircular da capela-mor – solução estrutural que mais tarde se verá repetida na capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha, em Coimbra, e aí com maior audácia e envolvimento⁹³¹ – o retábulo é organizado segundo uma trama ortogonal compondo três corpos, três registos, predela e frontão. Em torno da figura central da Virgem organizaram-se os espaços necessários à representação de sete episódios do ciclo *mariológico* (como seria de esperar, num templo a *Si* consagrado): os três primeiros pertencentes ao ciclo das *Alegrias*, e os restantes quatro ao das *Dores da Virgem* – dos quais, os últimos três se interligam com o ciclo da *Paixão de Cristo*. No corpo central, com maior destaque volumétrico e compositivo, foi concebido o sacrário, erguendo-se a partir da predela, mas progredindo para o primeiro registo. No registo seguinte, a principal figura devocional, fulcral a todo o conjunto, ocupa a edícula central, e no último registo, numa representação do *Calvário*, destacou-se o supremo ato de amor de Cristo para remição dos pecados da humanidade. Nos corpos laterais, numa leitura que se efetua sempre da esquerda para a direita, e de baixo para cima⁹³², representou-se a *Anunciação*, a *Natividade*, a *Adoração dos Magos*, a *Apresentação de Jesus no Templo*, o *Caminho do Calvário*, e a *Lamentação de Cristo Morto*, sendo que os primeiros quatro episódios “nesta sequencia gozaram de larga aceitação em quase todos os grandes conjuntos retabulares da primeira metade do século XVI, entre os quais podemos destacar os das sés de Évora, Viseu e Lamego e o do convento de Jesus de Setúbal”⁹³³. Esta estrutura retabular assume, contudo, um discreto mas mais complexo arrojo compositivo na organização vertical dos três corpos, num processo de fusão e miscigenação entre si que irá gerar um acrescido conjunto de espaços de representação destinados a oito principais figuras veterotestamentárias, estas, como veremos, em cada registo, em tácita associação tipológica com os episódios representados, criando, assim, entre nós, um dos mais notáveis *modelos*

931 Importa referir que esta solução estrutural visando a adequação da estrutura retabular à curvatura absidal havia sido já ensaiada na Sé Velha de Coimbra, por Nicolau Chanterene, adequando os três corpos do retábulo de São Pedro àquela pronunciada curvatura, “entreabrindo” os laterais, como se de um retábulo de volante moveis se tratasse, Cf. HENRIQUES, Francisco, p. 120, solução antevista, aliás numa série de outras estruturas retabulares em território peninsular.

932 Segundo Marilyn Lavin, cumprindo um *padrão de narratividade* a que chamou “cruzado, em horizontal, ascendente”. Cf. LANVIN, Marilyn Aromberg, 1990, in BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, pp. 49-50.

933 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 1997, p. 110.

de narrativa, perfeitamente articulando os modelos de *narrativa contínua* e *narrativa tipológica*, culminando com um interessante exemplo de *narrativa em sequência*⁹³⁴.

A estrutura retabular

Fazendo pleno uso do léxico e dos sintagmas das estruturas arquitetónicas, corpos e registos são articulados recorrendo aos habituais elementos *tectónicos* de suporte horizontal e vertical – entablamentos, pilastras, colunas e balaústres – os quais adquirem acrescida delicadeza e graciosidade na direção do topo.

Empregues como elementos de suporte vertical, na predela, a segmentação entre os vários espaços de representação é feita por pilastras simples, decoradas com relevos de pendurados⁹³⁵. Seguidamente, no primeiro registo, essa organização faz-se por meio de pilastras já capitelizadas, almofadadas e decoradas com idênticos pendurados, ao passo que no segundo registo se empregaram já colunas coríntias estriadas. No terceiro registo utilizaram-se balaústres, com o fuste inferior estriado, os bojos segmentares gomados, e os fustes superiores delicadamente adornados com pendurados. Por fim, como numa sobreposição de ordens, ladeando o arco da grande edícula do *Calvário*, empregou-se outro tipo de balaústres, mais singelos, com o fuste inferior de secção quadrangular, e o fuste superior decorado com folhagens de acanto.

Como elemento de suporte horizontal, primeiramente, na base, assente sobre os pilares que elevam o conjunto, encontra-se um estreito embasamento, elemento puramente estrutural, *cru* e absolutamente depurado, sem qualquer ornamentação. Sobre este ergue-se, então, a predela, com uma cornija de várias molduras operando a sua segmentação para o primeiro registo. Só na transição entre o primeiro e o segundo registo vemos empregue um entablamento (ainda que não canonicamente constituído), com o friso subdividido por tríglifos e *métopas*, e uma cornija de várias molduras. Neste entablamento, nos trechos que se sobrepõem aos espaços correspondentes às figuras veterotestamentárias, salientam-se os mesmos em suaves projeturas, desta forma realçando aqueles espaços e valo-

934 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, pp. 40-58.

935 Relativamente aos motivos decorativos, acresce dizer que os mesmos diferem ligeiramente entre registos. Mais adiante, em espaço adequado, referi-los-emos.

rizando-os no conjunto estrutural. De organização canónica é o seguinte entablamento (permitindo a sobreposição do segundo ao primeiro registo), com a arquitrave de três bandas, o friso decorado com medalhões e querubins, e uma cornija de múltiplas molduras – das quais destacamos uma de óvalos e de dardos. Mais acentuadas são, neste registo, as projeturas sobre os espaços dos profetas, delas destacando-se mísulas em mais vigoroso ressalto, criando um notável jogo de volumes visualmente dinamizando todo o conjunto. Servem estas de suporte aos balaústres que no registo superior dão continuidade à ortogonal partição vertical da obra, individualizando os corpos e respetivos espaços de representação. Exentos, avançando destacados da estrutura atrás de si, estes balaústres permitem o fluxo contínuo e não individualizado das figuras pertencentes a cada um dos episódios representados, neste terceiro registo compondo um verdadeiro *continuum* espaço temporal⁹³⁶. Aí, num sagaz jogo de interseção de volumes, o corpo central supera verticalmente os laterais, com a edícula central rompendo a prévia ortogonalidade estabelecida, desta forma organizando uma *serliana* cujo grande arco central repousa sobre as cornijas dos entablamentos dos corpos laterais, estes, de organização, em tudo, idêntica ao anterior. Gerou-se, desta forma, uma mais diferenciada e nobilitada estrutura, organizada ao modo de um arco triunfal e numa sobreposição de ordens, com os balaústres que ladeiam o arco escorando um entablamento próprio e individualizado, conjunto que no topo se vê condignamente coroado com um frontão triangular em canónica e clássica composição.

Importa, referir a semelhança compositiva existente entre esta estrutura retabular e a do *retábulo maior* da catedral de Teruel (em madeira), também da invocação de *Assunção da Virgem*, datado de 1532-36 e da autoria do escultor francês Gabriel Joly. Nesta grandiosa obra aragonesa, contudo, ainda que compondo um mesmo número de corpos igualmente adaptados à curvatura da abside, a estrutura retabular exhibe quatro registos, transversais a todos os corpos, aos quais se acresce uma última edícula constituída como coroamento da obra, organizada em continuidade do corpo central. Tal como no retábulo da Guarda, todos os espaços de representação se articulam entre pares de outros pequenos espaços reservados, também, à inclusão de várias figuras icónicas. O ciclo iconográfico é, naturalmente, mais extenso, embora organizado segundo um padrão de narratividade

936 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, pp. 59-68.

bem diferenciado (vertical ascendente e descendente). Nesta obra, a representação da Assunção da Virgem é de dimensão superior a todas as outras (sempre análogas entre si), extravasando a trama ortogonal na segmentação entre o segundo e o terceiro registo, e neste último, mais reduzido, reservando-se o espaço para a inclusão de um óculo – uma custódia – seguindo uma tipologia sem quaisquer repercussões em Portugal, e que J. J. Martín Gonzalez denominou *retábulo-expositor*⁹³⁷.

Os elementos decorativos da estrutura retabular da Sé da Guarda

É muito semelhante e quase uniforme a decoração das pilastras que organizam os espaços da predela e do primeiro registo, compondo os mais habituais pendurados, só muito pontualmente diferindo num ou outro registo em que se acrescentam outros elementos. Assim, generalizadamente, podem ser vistos os *fios* suspensos de argolas com laçarias, dos quais pendem, alternadamente, festões de flores, frutos e folhagens, cartelas e medalhões com bustos masculinos e femininos, pares de enrolamentos simétricos de elementos fito e zoomórficos. Na predela, estes pendurados seguram, também, vários dos motivos da *paixão*: da esquerda para a direita, sob a forma de pares cruzados, as *canas com a esponja*, a *coroa de espinhos*, *martelos e cravos*, as *mãos perfuradas pelos cravos*, a *coluna e o açoite*, a *cruz e o pilo*, a *escada e a vara com a esponja*, ou as *vestes tiradas à sorte*.

No friso do entablamento separando o primeiro do segundo registo, com uma decoração mais simplificada e depurada, podem observar-se medalhões e querubins, vendo-se, depois, mais complexa a ornamentação do friso do entablamento seguinte, na transição entre o segundo e o terceiro registo, com intrincados enrolamentos vegetalistas e zoomórficos intercalando cartelas e escudos com figurinhas humanas – algumas, já ao gosto antuerpino, com *ferragens* enclausurando personagens – e em cada uma das mísulas destacando-se um querubim em alto-relevo. Diferem ligeiramente deste último os frisos dos entablamentos no termo dos corpos laterais; embora compostos dos mesmos elementos, os enrolamentos são mais pronunciados e menos extensos, vendo-se em maior número os mascarões zoomórficos nos finais dos enrolamentos, menos evidentes os motivos *strap-*

937 Cf. GONZÁLEZ, Juan Jose Martin, 1964. Ver também neste estudo o Capítulo 1.2, p. 76.

work, e completamente ausentes os medalhões. Por fim, o friso do entablamento rematando o corpo central, mais elevado, possui apenas um medalhão central, e os enrolamentos são exclusivamente vegetalistas. O arco da edícula do Calvário vê-se decorado com uma teoria de querubins intercalando florões, possuindo ainda uma moldura interior, na parede fundeira e acompanhando a curvatura do arco, emulando uma nuvem de onde sobressaem alguns querubins.

A predela

Ao centro da predela, e sem ocupar a largura total do corpo central, destaca-se o sacrário, micro-arquitetura avançando projetante relativamente à restante estrutura retabular, ladeado pelas figuras de doze Apóstolos, seis a cada lado. Concebeu-se esta estrutura como um templo de planta hexagonal, salientando-se apenas na sua metade frontal, compondo-se de um primeiro corpo encimado por um comprido lanternim de três tambores sobrepostos – estes já à altura do primeiro registo – todos de planimetria circular, mas octogonalmente diferenciada, conjunto que incute acentuada verticalidade ao *edifício* (fig. 375). Menos pormenorizado do que outros sacrários neste estudo observados, possui pilastras capitelizadas nos ângulos do primeiro registo, as mesmas suportando a cornija de remate, no topo. Na face frontal rasga-se a porta retangular do tabernáculo, encimada por um pequeno frontão triangular; e nas duas laterais, simularam-se janelas [cegas] em arco de volta perfeita. Todo o coroamento deste primeiro corpo está muito danificado, tendo-se perdido os frontões que rematariam cada uma das faces, assim como os acrotérios e arcobotantes que o uniriam e auxiliariam a sustentação do primeiro tambor do lanternim. Neste, e nos seguintes tambores, pilastras capitelizadas organizam as diferentes faces com pequenas janelas rasgadas, encontrando-se no topo coroados por uma cúpula semiesférica que sustenta o tambor seguinte. O último tambor, com a cúpula mais danificada, é encimado por um ainda mais pequeno lanternim, semelhante ao que podemos chamar um *ostensório*, “a representação mediada de uma *custódia* ou *mostrança*”⁹³⁸.

938 Cf. PEREIRA, Paulo, 2011, p. 667.

Nas áreas imediatamente ladeando o primeiro piso do sacrário, ainda ocupando o corpo central, encontram-se dois anjos que supomos serem turiferários, sugestão intuída pela posição dos braços erguidos.

As figuras dos apóstolos, representadas em meio corpo e em alto-relevo, quase todos mutilados, não permitem uma clara identificação. Quatro surgem mais destacados, individualizados frente a um nicho concheado de vieira sob os espaços que nos registos superiores foram gerados para representação dos profetas (fig. 376). Mantendo a referida leitura a partir da esquerda, o primeiro, representado com uma cruz em aspa devemos identificá-lo com Santo André, o primeiro apóstolo a seguir Cristo. O segundo, parcialmente calvo na fronte, cabelo curto e encaracolado, a barba anelada e redondamente cortada, podemos afirmar que se tratará de São Pedro (ainda que hoje desprovido das chaves que melhor o identificariam). Do lado oposto do sacrário, e em posição simétrica a este último, representado relativamente jovem e imberbe, com o cabelo liso e comprido, e segurando um cálice na mão, tratar-se-á, seguramente, de São João. O último destes quatro, representado com uma barba afilada e ainda que sem qualquer atributo, mas igualmente bem destacado, podemos supor tratar-se de São Paulo, o grande evangelizador depois de Cristo, figura maior na propagação do cristianismo.

Os restantes oito apóstolos encontram-se apresentados quatro a quatro e trajando de modo idêntico, de túnica e manto, alguns deles ainda segurando o atributo pelo qual os tentaremos identificar. Voltando ao inicial lado esquerdo, o primeiro, representado com um bastão (ou o excerto de uma lança – atributo com o qual é igualmente identificado), poderá ser identificado com São Filipe⁹³⁹; o segundo, segurando uma vara e representado ao lado do anterior, poderá ser São Tiago Menor; o terceiro, representado com uma lança, poderá ser São Mateus (enquanto apóstolo, pois como evangelista tem a sua mais comum representação escrevendo o texto acompanhado por uma anjo); o último, apenas segurando um livro, mas por trás do qual, por cima do ombro, se pode ver uma aba de um chapéu, com alguma dúvida, podemos identificá-lo com São Tiago Maior. No segundo grupo de quatro apóstolos, na edícula à direita do sacrário, e encontrando-se aí representada uma

939 Esta e as seguintes referências tomámo-las em RÈAU, Louis, 2008, T2, Vol.3. Pela mesma ordem: p. 225; Vol. 4, pp. 207, 371 e 377; e Vol. 5, pp. 185 e 271.

alabarda por trás dos dois primeiros apóstolos, podemos sugerir as figuras de São Marcos e São Judas Tadeu (sendo aquele um dos atributos de ambos); o terceiro, representado segurando um esquadro de arquiteto, deverá ser São Tomé; e o último, com um machado, São Matias. Mais do que uma estrita e muito correta representação e individualização de todo o *colégio* – que a uma tão grande distância da generalidade dos observadores logo se previa não possuir relevância visual (para mais numa obra de tamanha profusão formal) – maior destaque se conferiu àqueles quatro apóstolos, numa decisão que certamente decorreu de uma escolha objetiva do prelado, e como resultado de reflexões discutidas e concertadas com o ideário proposto pelo imaginário. Inusitada nos parece, contudo, a disposição daqueles quatro mais destacados, porquanto, habitualmente, São Pedro e São Paulo formem um par simetricamente disposto na generalidade das estruturas retabulares estudadas. Quanto a nós, a substituição deste último por São João, poder-se-á ter prendido com a representação do cálice e do óbvio simbolismo que o liga à *eucaristia*.

O primeiro registo

Ainda antes de iniciarmos a leitura da presente estrutura narrativa, importante será voltarmos a referir-nos ao sacrário, cuja estrutura superior do lanternim se vê envolta por uma mais intrincada organização compondo altos e baixos-relevos descrevendo complexas estruturas e edificações arquitetónicas, algumas delas representadas em perspetiva (fig. 375).

Este espaço edicular encontra-se diferenciado em três espaços verticais, definidos logo a partir da predela, na continuidade da largura do primeiro corpo do sacrário, aí ladeado por duas mais finas pilastras decoradas que ordenam esta sequente divisão neste primeiro registo. Assim, ladeando os dois primeiros lanternins, mantendo a altura do conjunto e acompanhando a largura do tabernáculo, simulou-se uma estrutura arquitetónica em baixo-relevo, simulando uma *ampliação* da estrutura arquitetónica do lanternim do *templete*, respeitando a central segmentação entre tambores, com arcos sobrepostos rasgados em cada *registo*, e um concheado abrindo-se na continuidade do terceiro lanternim. Por cima, descreve-se um espaço de grande ambiguidade espacial, concebido num mais subtil baixo-relevo, relevando um *interior arquitetónico*, com um teto de caixotões perspectivado, embora sem que as janelas e os nichos aos quais se este sobrepõe possuam qualquer escorço. Ladeando esta área central, nos espaços sobrepujando os anjos turiferários da

predela, relevam-se dois edifícios também perspectivados, exibindo uma planimetria octogonal. Erguidos em três pisos e encimados por uma cúpula, aí se pormenorizaram cornijas e pequeninas janelas em todas as faces, na central assomando uma figurinha. Por cima destes descrevem-se em baixo-relevo dois nichos em arco de volta perfeita, lavrados de vieira, frente aos quais se destacam, em alto-relevo, dois anjos *supostamente* pairando e em oração.

Os Episódios Narrativos

A *Anunciação*

Ao lado esquerdo, dando início a este ciclo iconográfico, representa-se o episódio da *Anunciação*. A cena é retratada num espaço ambíguo povoado de elementos arquitetónicos, com dois grandes arcos simulados por trás de cada uma das figuras. Corretamente, dever-se-ia dizer um espaço *exterior*, dado que no topo da edícula, por cima da figura do Arcanjo, se representa um torreão com um lanternim cupulado, e atrás deste, mais à esquerda, um outro edifício com um telhado de duas águas (fig. 377).

A figura de São Gabriel surge ao lado esquerdo, em genuflexão (mas não ainda ajoelhado), com as asas abertas, a mão esquerda segurando o cetro e a direita apontando o céu. Do lado direito está a figura da Virgem, ajoelhada frente a um atril, de mãos postas e fitando diretamente o Arcanjo. Sobre o atril está um livro aberto, e um vaso com azeites. O espaço entre as figuras vê-se apartando pelo torreão em segundo plano, assim como bem individualizados os espaços de uma e outra figura sob cada um dos arcos mais atrás descritos, ambos simulando espaços de grande profundidade espacial. Embora o escorço destas estruturas vagamente aponte a mesma direção, claramente não obedecem a uma mensurada e sistematizada representação espacial – com incongruências objetivas na representação do arco atrás da figura de Maria, o superior traçado frontalmente e sem concordância com a cornija sobre a qual, à esquerda, deveria arrancar, nem tampouco com o arco que, supostamente, se desenvolve em plano mais anterior.

A figura da Virgem é representada de forma muito hierática, um pouco rígida e hirta, embora muito condignamente enobrecida. Exibe um rosto bem modelado, mas muito *idealizado*, até pouco pormenorizado e com o semblante algo inócuo e inexpressivo.

O corpo vê-se densamente coberto pelo vestuário caindo em exagerados pregueados, no conjunto pressentindo-se os membros bem proporcionados e compondo uma global e correta euritmia. Da figura do anjo menos se pode dizer, hoje decepado e decapitado. O braço que segura o cetro vê-se demasiado alongado face à coxa fletida; e toda a perna esquerda, genufletida, menor que a direita. Também nesta figura, a sugestão dos pregueados da capa de asperges mostram-se algo rígidos e menos naturais.

A *Natividade*

Ao lado direito encontramos o episódio seguinte, a *Natividade* (fig. 378). A cena é igualmente apresentada num espaço ambigualmente representado, com a Sagrada Família, os anjos e os animais habitando um espaço que se poderá dizer *interior*, embora este não se veja superiormente rematado; pelo contrário, por cima de uma súbita e incongruentemente inacabada estrutura arquitetónica, vê-se representada uma paisagem exterior, com uma edificação à esquerda, um monte com árvores e outras personagens à direita, e um anjo pairando entre eles.

Tal como na representação anterior, dois arcos *enquadraram* e *aureolam* as figuras da Virgem e de São José, e aqui, também, mais nobre o de Maria, que se vê ajoelhada ao lado esquerdo da edícula, de mãos postas em adoração ao Deus Menino, Seu filho. A figura do bebé encontra-se deitada, voltada para a Sua mãe, sobre uma estrutura suportada por largos pés, cuidadosamente coberta por um pano, sob a qual dorme um cachorrinho. Esta estrutura e o tampo respetivo encontram-se suavemente escorçados e inclinados para diante, de modo a poder proporcionar aos fiéis a visão do recém-nascido Salvador. Ao lado direito está a figura de São José, igualmente ajoelhado e de mãos [originalmente] postas em oração. Por trás do Menino, em plano anterior, encontram-se as figuras de três anjos: os dois mais próximos em adoração do Messias, e um outro, por trás destes, em adoração à Virgem Maria. Ladeando aquele grupo, mais à direita, estão os animais do presépio, o boi e o jumento, ambos assomando de uma porta sobre a qual se vê o relevo de um pequenino anjo pairando, segurando aberta uma filactéria.

Curiosamente, podemos diferenciar dois grupos distintos de personagens nesta representação: um primeiro, constituído pela figura da Virgem, os três anjos, os animais, e o Menino deitado sobre a estrutura; e um outro, apartado por uma coluna servindo de

suporte a um arco inacabado, com a figura de São José. Este, ao lado direito da representação, está naturalmente voltado à esquerda, na direção do menino; enquanto todas as outras figuras (excetuando-se um dos anjos e a criança deitada), compondo um mais forte conjunto dirigido à direita.

Muito desajustada e desorganizada é a concatenação dos diferentes elementos pretendendo descrever o espaço arquitetónico, claramente denotando o efetivo conhecimento do léxico, embora simultaneamente refletindo o propósito *apenas sugestivo* da representação, e denunciando o desconhecimento de um correcto sistema perspetivo de representação. Observam-se deformados os arcos atrás da figura da Virgem, muito embora as linhas ortogonais correspondentes às fiadas de caixotões aparentemente se dirijam para uma mesma direção – a mesma, até, segundo a qual vemos representadas algumas cornijas (mas não todas) dos entablamentos atrás das figuras centrais, e a de São José, mais direita. Bem dispar é a representação dos arcos pertencentes à edificação exterior, no topo e também à esquerda, cujas ortogonais apontam noutra direção.

No espaço exterior representado, no monte, à direita, apascentando o seu rebanho, estão dois pastores (também de mãos postas) a quem foi anunciada a *boa nova*.

Todas as figuras humanas se encontram bem representadas, ainda que assistamos a uma ligeira diferenciação da figura de São José, inferior em módulo, relativamente à da Virgem. Não só esta última é uniformemente maior, como, também, a cabeça da figura de São José se vê um pouco diminuída na sua relação proporcional com o próprio corpo. A relação *eurítmica* de ambos os corpos é correta, com os membros bem proporcionados, e os panejamentos sentem-se aqui menos rígidos. De forma idêntica podemos referir as figuras dos anjos, embora menos fidedignas sejam as representações dos animais – particularmente o cão, reproduzido a uma escala ínfima.

O segundo registo

A Assunção da Virgem

Já no segundo registo, na edícula central destaca-se a representação icónica da *Assunção da Virgem*, ladeada por um coro de quatro anjos músicos e outros dois, mais acima, segurando a Sua coroa (fig. 379). A figura da Virgem encontra-se representada em magnífico

porte e postura, num ligeiro contraposto com a perna direita suavemente fletida e avançando, mas sem que o peso do corpo se apoie totalmente sobre a perna esquerda. As mãos postas encontrar-se-iam colocadas não exatamente sobre o eixo vertical da composição, mas ligeiramente desviadas para o lado esquerdo, gerando um sagaz jogo de assimetrias que o artista anteviu proporcionar-lhe a elegante sinuosidade de toda a figura. Desta forma permitiu-se esculpir os pregueados acompanhando o corpo feminino, modelando-o com pudente sensualidade, digna e muito decorosamente cuidada. O pescoço é ligeiramente alongado, conferindo maior elegância, graça e garbo à figura. O rosto, mais natural e menos idealizado, exibe muito delicadas feições, esboçando um ténue sorriso, nobre e eminente, simultaneamente altivo e compassivo. Ao longe, elevada acima do ponto de vista do observador que transponha o portal da catedral, num olhar seguro e triunfante, a Virgem fita diretamente e revela-se ao olhar dos fieis que avancem para o interior do templo pelo portal axial. Envoltos num esplendor radiante, ladeada por um coro que a circunstancia enlevada por uma harmoniosa e celestial melodia de violinos, guitarras, harpas e um curioso órgão de tubos *portativo*, vê-se condignamente coroada *Rainha dos Céus*.

Os Episódios Narrativos

A Adoração dos Magos

Seguindo o natural escalonamento dos registos e espontaneamente avançando para este próximo, mesmo que desconhecedor do arranjo sequencial da narrativa, o observador reconhecerá individualmente cada uma das unidades narrativas, prosseguindo naturalmente a continuidade da *istória*, na edícula da *Adoração dos Magos* (fig. 380).

Frente a um bem ordenado fundo arquitetónico, a cena representa a visita dos três *magos do oriente*, chegados da sua longa viagem para prestarem homenagem ao recentemente nascido Deus Menino.

A Virgem Maria encontra-se sentada numa cátedra, ao lado esquerdo do espaço edicular, segurando o Menino ao colo. Do lado oposto, e ocupando cerca de dois terços da representação, vemos os três Magos já em pronta veneração: Gaspar está já ajoelhado, trajando como um nobre, com uma túnica e um manto, a espada pendendo da cintura e a cabeça descoberta, estendendo na direção do Menino a sua oferenda, uma píxide com

incenso. A criança, mostrando uma natural irrequietude infantil, inclina-se e estende os braços esforçando-se por agarrar o presente.

Atrás deste primeiro está Melchior, o sábio negro, elegantemente vestido, ao modo pação, numa mão segurando o barrete frígio, e outra erguendo alto o seu donativo, uma píxide contendo ouro. Baltazar é o último, mais recuado, aguardando a sua oportunidade de prestar homenagem ao Menino. Traja de forma elegante, com um pesado manto cruzado pela frente e agarrado por uma mão, e na outra segurando o seu presente, uma píxide contendo mirra. Atrás de si, acolita-o o seu jovem escudeiro.

Em plano anterior, atrás da cátedra da Virgem, espreitam duas figuras, uma mais jovem, um menino, e a outra, um homem barbado. Sem a possibilidade da visão clara e integral da imagem, podemos supor tratar-se de São José, muitas vezes representado ligeiramente apartado do grupo, e o menino talvez figurando um anjo (do qual não vemos as asas). Contudo, por vezes, fundiu-se num só este episódio e a *Epifania* – podendo aqui dar-se esse caso e estarmos perante uma cena *complementar* – aquelas figuras representariam os pastores que acorreram ao local para saudarem o Salvador⁹⁴⁰.

Os elementos arquitetónicos de fundo não permitem identificar se o espaço é interior ou exterior. Em localização mais próxima do centro eleva-se um maior arco de pleno centro, concebido num ligeiro escorço e em ressaltado, de modo a enfatizar a sua forma aos olhos do observador. Das impostas do arco prolongam-se cornijas que se estendem a cada lado, desta forma segmentando o espaço de representação. Sob o arco, na lúnula inscreve-se uma rosácea, e por baixo, no vão, dois novos arcos se desenhavam, ao centro daquele gerando um mainel. Ao lado esquerdo do arco maior, por trás da cátedra da Virgem, sob a cornija, simulou-se um outro mais perspectivado, do qual se debruçam as duas figuras *complementares*. Ao lado direito, atrás da figura de Baltazar e do seu escudeiro, também sob a cornija, desenha-se um triplo arco sem pés-direitos (um deles inusitadamente incompleto). Acima da cornija, à esquerda, concebeu-se uma *loggia* abalaustrada, formada por três arcos. Do lado oposto, à direita do arco central, o espaço foi igualmente tripartido por meio de pilastras igualmente espaçadas, relevando-se no espaço central um pequenino retábulo edicular, e pequenas janelas nos dois espaços laterais. No seu todo, esta figuração

940 RÈAU, Louis, 2008, Tomo 1, Volume 2, pp. 242-243.

arquitetónica não se vê representada segundo um unificado e correcto sistema perspético.

Trataram-se com grande naturalidade todas as personagens, os semblantes nem sempre expressivos, mas bem individualizados, entre os quais, se vê o rosto de Melchior fidedignamente retratando um africano. Muito elegantes são as vestes de todas as personagens, em todos os casos muito pormenorizadas, com fios e correntes com medalhas pendendo do pescoço; com várias abotoaduras nas indumentárias – nos punhos, sobre o peito ou no pescoço; todas exibem golas aprumadas, mangas golpeadas e enfunadas; as sobrevestes, os gibões, capas, e estolas, mantos debruados e panejamentos, em todos os casos bem detalhados e vestindo naturalmente.

A Apresentação de Jesus no Templo

Embora a sequencia não seja imediata, sendo o observador conhecedor da *istória*, ao cruzar o eixo vertical da composição retabular logo encontrará a próxima unidade narrativa, a *Apresentação de Jesus no Templo* (fig. 381).

Relacionado com *A purificação da Virgem*, o episódio relata-nos o dia em que, por imposição da lei judaica, ao quadragésimo dia depois do parto, a Virgem se dirigiu ao templo a fim de consagrar a Deus o seu primogénito.

Simeão, homem justo e piedoso a quem o Espírito Santo revelou que não haveria de morrer sem ter visto o Salvador, dirigiu-se ao templo e aí encontrou a Sagrada Família. Bendizendo o Senhor, dirigiu-se depois a Maria dizendo-Lhe: "Uma espada trespassará a tua alma, a fim de se revelarem os pensamentos de muitos corações." (Lc 2, 35). Tais palavras conturbaram Maria profundamente, motivo pelo qual se denomina este o primeiro dos sete episódios das *Dores da Virgem*.

A cena encontra-se dividida em dois grupos apartados entre si pelo altar. À direita vê-se a Virgem acompanhada por *duas servas* (aquela mais à esquerda, transportando a cestinha com as rolas), e uma terceira mulher, mais central e já atrás do altar, certamente a profetiza Ana, viúva e de idade já avançada, como aqui se vê representada⁹⁴¹, na mão esquerda segurando o que hoje resta de um círio. No grupo da direita começamos por

941 Cf. RÈAU, Louis, 2008, Tomo 1, Volume 2, pp. 274-275.

encontrar Simeão (que não era sacerdote, embora, habitualmente, desta forma representado)⁹⁴² segurando o Menino nas mãos. Atrás desta figura, dois outros homens o acolitam: um, representado em plano anterior, mais jovem e imberbe; e um outro, em primeiro plano, representado barbado, e como tal, devendo ser interpretado como a representação de São José – curiosamente (ou, talvez, corretamente, em adequada representação de arquiacólito) amparando aberto o manto de Simeão pelas costas.

As figuras encontram-se muito corretamente modeladas, também aqui, concedendo-se à Virgem uma dimensão ligeiramente superior à das restantes figuras representadas, mormente as masculinas, e assim, concedendo maior destaque a esta personagem. Embora sem uma integral perceção dos corpos e dos membros respetivos, é possível verificar-se uma correta euritmia na sua execução, todas proporcionalmente bem concebidas na global relação anatómica da cabeça, corpo e membros. As figuras não evidenciam agitação ou movimento aparente, pelo contrário, podemos dizer assistir-se a uma certa imobilidade em todas as posturas. A Virgem, de mãos postas, parece compenetrada e reflexiva ao ter ouvido a perturbadora profecia, embora não se antevendo a desencadeadora expressão em Simeão.

Mais uma vez, para elaboração e enquadramento de fundo recorreu-se a uma estrutura arquitetónica. É, então, sugerido um espaço de relativamente curta profundidade, delimitado por um pano murário, com um arco de volta perfeita rasgado atrás da figura da Virgem, e aí simulando uma área de grande profundidade. Por trás das figuras masculinas, à direita, encontra-se um outro arco, este abatido, vagamente simulando um nicho aprofundado na parede. Ao centro, entre ambos os arcos, diretamente por trás do altar e da figura de Ana, vê-se a representação de uma estrutura retabular, lateralmente organizado por pilastras capitelizadas, e estas, no topo, recebendo um corretamente elaborado entablamento, e por fim, coroado com um frontão. Ao centro, no vão entre as pilastras, descreve-se uma área perspectivamente sugerindo profundidade, e aí concebendo-se vários nichos com figurinhas e baldaquinos – notável *representação dentro da representação*.

942 Ibidem.

O terceiro registo

O *Continuum* da *Paixão de Cristo*

Reservou-se este registo para a representação de um longo momento da *Paixão*, destacando-se na edícula central a *Crucificação*, à esquerda antecedida pelo *Caminho do Calvário* – cronologicamente articulado segundo a forma de leitura – e sucedendo-lhe, à direita, a *Lamentação de Cristo Morto* (fig. 382).

Embora três passos distintos da *Paixão* sejam representados, gerou-se neste registo um verdadeiro *continuum espacial* de carácter acentuadamente renascimental⁹⁴³. Ao contrário do que nos anteriores registos sucede, neste, os espaços intercalares são utilizados para compor uma magnífica *concentração narrativa*, cronológica e espacial, neles acrescentando-se novas personagens *complementares* e auxiliares à *istória*, na sua maioria alheias ao contexto histórico, teológico e devocional. Estas, no entanto, promovem no espectador uma inventiva em torno das ações secundárias, não só por fortalecimento da continuidade da acção, mas, também, estabelecendo múltiplas correspondências com o quotidiano – como seja o caso do menino que monta o seu cavaleiro de pau. Estas personagens secundárias incutem acentuado dinamismo ao “espaço-tempo figurativo”, simultaneamente criando enorme paralelismo com o papel do espectador, com ele permitindo estabelecer elevados níveis de empatia devocional⁹⁴⁴. Simultaneamente, estes *figurantes* apartam algumas das personagens que se encontram necessariamente repetidas nos três episódios representados – as figuras de Cristo, da Virgem, de São João, de Madalena, e das Santas Mulheres – sem que a sua concomitante presença comprometa o pleno entendimento da sequência narrativa.

Contribuindo para esta unificação espacial, representa-se, ao fundo, uma *veduta ideata* da cidade de Jerusalém, igualmente retratada em contínuo. Inicialmente representada em maior proximidade na edícula reservada ao episódio do *Caminho do Calvário* – na qual o casario se vê numa escala maior e de um ponto de vista inferior – é progressivamente

943 ANDREWS, Lew, 1995.

944 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001, pp. 59-68.

sugerido o *afastamento* das edificações, por objetiva diminuição das mesmas, figuradas já muito distantes no último episódio da *Lamentação*. A minúcia da sua representação, exibindo os mais variados tipos de edificações, com cúpulas, torres, e telhados, pormenorizadamente diversificados com *loggiae*, janelas, arcos e frontões, surge representada de forma algo espontânea e apenas intuitivamente sugerida, sem a preocupação objetiva de uma correta e coerente representação espacial.

De um modo geral, todas as figuras se encontram bem modeladas, nunca se assistindo a incongruências de representação ou a evidentes incoerências anatômicas ou proporcionais⁹⁴⁵, evidenciando um trabalho cuidado e seguramente bem orientado. Mesmo que neles não assistamos a uma elevada pormenorização, os rostos e as expressões são bem diferenciados, assim como o vestuário, as atitudes e as posturas, estas sempre algo contidas e sem vibrante força anímica.

O Caminho do Calvário

Ao procurarmos a continuidade da narrativa, logo identificamos a figura de Cristo sob o peso da cruz, pesadamente caminhando para a direita, envolto por uma imensa turba que O escarnece, multidão esbracejando e erguendo variados objetos – espadas, piques, alabardas e estandartes – produzindo enorme ruído e tumulto que o toque de uma trompa ali representada melhor exprime (fig. 383). Em maior proximidade da figura de Cristo, um verdugo empunha o chicote, e com a outra mão segura uma corda presa em torno do Seu pescoço. Continuando a perscrutar mais atentamente a complexa representação, igualmente vislumbramos duas piedosas figuras segurando o madeiro, auxiliando Cristo no transporte da cruz, desta forma identificando uma delas com Simão Cireneu. Estabelecendo continuidade espacial e narrativa com o anterior espaço contíguo, o madeiro aponta-nos a figura da Virgem, ajoelhada e amparada por São João e pelas Santas mulheres, desta forma complementando e melhor circunstanciando a narrativa.

945 Excetuando-se o braço excessivamente alongado de Madalena abraçando a cruz, e o antebraço numa impossível pronação, ambos assim concebidos por necessária adequação compositiva, e sem que absolutamente prejudique ou comprometa a global leitura da figura.

O Calvário

Dirige-se a turba para o gólgota, sem que sintamos uma individualização ou marcação objetiva dos espaços inerentes à estruturação tectónica, encontrando-se todos os lugares preenchidos com personagens acompanhando o cortejo, mesmo que as primeiras sejam, de novo, as Santas Mulheres, já próximas do grupo que chora o martírio do Salvador (fig. 384). É de muito maior dimensão esta edícula central, num necessário relevo estrutural e compositivo destinado à representação do ato salvífico de Cristo, integralmente representado com os dois ladrões que ao mesmo tempo foram com Ele supliciados. É naturalmente maior a cruz de Cristo e a Sua figuração, relegando-se os dois ladrões, proporcionalmente menores, para um plano anterior, mais afastado. Em baixo, já em proximidade da cruz, ao lado esquerdo da representação, Maria parece desfalecer, vendo-se amparada por São João e por uma das Santas Mulheres, enquanto as outras ainda se aproximam com a turba, vindas da esquerda, chegadas da edícula e na continuidade do episódio anterior. Maria Madalena encontra-se prostrada, ajoelhada e abraçada ao *stipes* da cruz, copiosamente chorando e lamentando o martírio e a morte do Messias. Ao lado direito está o grupo exclusivamente constituído pela soldadesca, também plasmando o tumulto, braços e armas erguidas, homens montados a cavalo, já voltados à direita e deixando adivinhar a sua partida, conduzindo o observador para o seguinte episódio na próxima edícula.

A Lamentação de Cristo Morto

Frente à cruz – com o patíbulo necessariamente mais baixo – encontramos a figura de Cristo deitada ao colo da Virgem, esta sentada e amparada pelas costas por uma das Santas Mulheres, à direita (fig. 385). A figura de Cristo vê-se inanimada, apoiada nas costas pelo discípulo dileto, o braço direito caído, desamparado, o outro seguro por Sua mãe, levantado e trazido junto ao rosto, adivinhando-se a dor e o lamento sofrido da Virgem. À esquerda, ajoelhada, está Maria Madalena, os braços abertos exprimindo o desalento, um deles mutilado, talvez segurando o vaso dos Santos Óleos. Atrás de si, de pé, estão as Santas Mulheres; e a ambos os lados do Grupo, pouco mais afastados, encontramos Nicodemos e José de Arimateia: o primeiro, ao lado esquerdo, segura a coroa de espinhos;

e o segundo, no sequente espaço *contíguo*, já à porta do túmulo que piedosamente cedeu para acolher o corpo do Messias, segura aberta a mortalha com que O hão-de envolver.

O coroamento

Para finalização desta análise plástica e iconográfica, resta-nos referir o coroamento da obra (fig. 386). Assim, coroando o corpo central – e, por extensão, todo o retábulo – encontra-se um *templete*, ainda que muito simplificado, de fachada retangular horizontal, e encimado por um frontão triangular, este exibindo três dados, nos flancos e no ápice, reproduzindo uma composição muito idêntica à da gravura representando o sepulcro do bispo Rodriguez de Fonseca, da autoria de Sagredo, logo na edição *princeps* do seu tratado⁹⁴⁶ (fig. 387). No tímpano, releva-se uma figura em meio corpo do *Padre Eterno*, coberto por um pesado manto, a mão esquerda segurando o globo, e a direita erguida em bênção; lado a lado, dois querubins. Lateralmente a esta estrutura, duas volutas aí se encostam, e em cujo extradorso se releva um mascarão de perfil – motivo compositivo que igualmente se verá empregue no retábulo do Santíssimo Sacramento da Sé Velha⁹⁴⁷. Encostados a estas, e já nos flancos do entablamento, encontram-se os vultos de dois efebos representados em meio corpo, togados ao modo clássico, segurando sobre a cabeça o que nos pareceu ser uma vieira; envolvendo estas figuras, e delas fazendo parte, duas volutas partem da sua base, enrolando-se sobre os pulsos erguidos.

Como remate dos corpos laterais, mas não constituindo frontões, encontram-se vários elementos de forte sabor clássico, embora igualmente plasmando as novas tendências antuerpinas a partir dos difundidos gravados de Cornelis Bos, de Cornelis Floris e/ou Vredeman de Vries que paulatinamente circulavam em território nacional⁹⁴⁸. Sendo aquele corpo central mais elevado que estes, encostam-se ali duas imagens esculpidas a todo o volume, uma a cada lado, representando efebos clássicos, parcialmente desnudos,

946 Cf. MARIAS, Fernando; e BUSTAMANTE, Agustín, 1986, p. 131.

947 Também no retábulo do Santíssimo Sacramento, na Sé Velha de Coimbra; no retábulo da Misericórdia, na paroquial de Cantanhede; no retábulo da Natividade, no claustro da Sé Velha; nos Túmulos da capela dos Reis Magos, em São Marcos; na cartela do friso do túmulo de D. Duarte de Lemos, em Trofa do Vouga; ou numa mais frustre interpretação, no retábulo de São Jorge, na capela do mesmo nome, em Lemedede.

948 Cuja reprodução Pedro Dias identificou, Cf. DIAS, Pedro, 1995 c), p. 71.

envoltos nas volutas que ali igualmente se adossam. Em continuidade, ao lado, e em posição central sobre estes corpos laterais, encontra-se um outro motivo, com um escudo *antuerpino* exibindo várias perfurações circulares, com dois mascarões de perfil, ao qual languidamente se apoia um elegante efebo, em posição central, de pé e de braços abertos. O conjunto lembra alguns dos motivos das *feronnerie*, embora desenvolvidas segundo um interessante ato criativo e interpretativo, concebidos e modelados a todo o volume. Nos flancos destes entablamentos, e rematando os flancos do retábulo, encontram-se dois pequenos frontões semicirculares, concheados de vieira, ao qual se encostam uma idêntica figura masculina.

Análise Geométrica

A estrutura retabular

Ainda que nos tenha sido impossível obter uma tomada de vista verticalmente centrada com esta obra e evitando distorções perspéticas, dadas as suas notáveis características formais, compositivas e narrativas, mantivemos o nosso propósito de tentar descortinar o esquema geométrico na sua génese. Optámos, por isso, por utilizar a única solução possível – na qual muito nos empenhámos – a partir de uma fotografia captada a partir a entrada axial da Sé, de um ponto de vista mais elevado, acima da escadaria descendente que à nave permite o acesso⁹⁴⁹. Ainda que a tenhamos efetuado segundo um ângulo praticamente neutro, o mesmo resulta [minimamente] contrapicado, exibindo a inevitável acentuação da curvatura da obra, que mais enfaticamente se faz sentir a partir do primeiro entablamento.

Considerando ambas as dimensões horizontais e verticais da obra (a primeira tomada pela total envergadura do embasamento; e a segunda, aferida entre a base deste último e o topo do frontão) cujas medidas (calculadas por aferição na imagem) são, aproximadamente, A. 1150 × L. 800 cm, fomos conduzidos ao marco com o *módulo* $m = 1.4375$.

949 Uma outra fotografia fizemos, embora a partir de uma das janelas do trifório, demasiado elevada, rasgada a mais de meia altura da parede sul, e cuja distorção se vê mais acentuada (Vol. III, p. 49).

Por aproximação, por defeito (em cerca de 3 centésimas), considerámos poder tratar-se de um Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), com $m = \sqrt{2} = 1.414$.

Seguindo a metodologia enunciada, logo executando sobre a imagem o *inerente* método de divisão interna e procurando o respetivo *traçado das harmónicas de $\sqrt{2}$* , não obtivemos um resultado satisfatório que pudesse justificar o seu emprego como auxiliar prévio da composição (fig. 388).

Prosseguindo com a aplicação da metodologia enunciada, para tal gizando *todos* os traçados decorrentes dos vários métodos de divisão interna, mantinham-se igualmente insatisfatórios os resultados obtidos. Ainda assim, quando gizado o traçado geométrico decorrente da *divisão dos lados do retângulo segundo a secção áurea*, o mesmo revelava-nos uma correta concordância com a segmentação dos corpos da obra.

Necessariamente, esta verificação conduziu-nos à reformulação dos nossos dados, motivo pelo qual considerámos integrar os pilares de sustentação da obra, supondo que a original *ideação* compositiva pudesse ter visado a sua inclusão – podendo supor-se, até, que perante essa formulação, os mesmo se vissem ocultos por painéis, conferindo à obra (em nosso entender) um mais adequado acabamento.

Importava, então, verificar se a organização compositiva teria decorrido da aplicação dos traçados internos deste novo *marco*. Com a nova medida vertical aferida, aproximadamente 1440 cm, o novo *módulo* obtido é $m = 1.8$. Por aproximação, por excesso, considerámos poder tratar-se do Retângulo Composto I, com $m = 1.809$. Contudo, a aplicação do respetivo *traçado interno* sobre a imagem continuava a não revelar quaisquer resultados satisfatórios. Assim, depois de efetuados todos os traçados da metodologia proposta, e verificando-se as referidas coerências entre a segmentação horizontal do retábulo e o traçado *decorrente da divisão dos lados em extrema e média razão*⁹⁵⁰, optámos por continuar a procurar novas soluções intermédias, prolongando para baixo e a partir do topo, um pouco mais, o *marco* inicialmente proposto, desta feita incluindo os capitéis dos pilares. Deste modo, finalmente, revelou-se um satisfatório conjunto de concordâncias que justificam a sua utilização prévia como *traçado auxiliar geométrico da composição* (fig. 389).

950 Sem que se visse alterada a dimensão horizontal, aquela proporcionalidade horizontal mantém-se.

De facto, se logo desde o inicial gizamento do traçado sobre o primeiro *marco* encontrado verificámos que as *secções áureas* verticais $\Phi 6\Phi 1$ e $\Phi 5\Phi 2$ estipulavam, com exatidão, a demarcação do corpo central, observávamos agora, também, que as *secções áureas* horizontais, $\Phi 7\Phi 4$ e $\Phi 8\Phi 3$, estabeleciam ambas as segmentações entre registos⁹⁵¹. De forma idêntica, verificámos que as projeções verticais dos quatro cruzamentos das diagonais do *marco ABCD* com as diagonais de ambos os retângulos horizontais $AB\Phi 3\Phi 8$ e $\Phi 7\Phi 4CD$, indicam, com exatidão, a largura do entablamento superior, assim como a sequente delimitação dos espaços reservados aos profetas.

Orientando-se pela geometria do traçado, sobre o centro geométrico da obra, o artista colocou a principal figura de devoção desta obra e de toda a catedral, a *Virgem em Assunção*; e em cima e em baixo, sobre dois importantes cruzamentos de diagonais do traçado, colocou o *Cristo Redentor*, e o sacrário, respetivamente. Por outro lado, sobre as projeções horizontais dos pontos em que o traçado define, *geometricamente*, a subdivisão *proporcional* dos *segmentos menores* das *secções áureas* verticais em *extrema e média razão*⁹⁵², o artista concebeu, em cima, o entablamento dos corpos laterais, e em baixo, a separação entre a predela e o primeiro registo.

Recorrendo ao normal e consequente desenvolvimento do traçado, resultando da união dos pontos Φ indicando a divisão dos lados do *marco* em *divina proporção*, igualmente se estabeleceram as divisões laterais, próximas dos flancos, destinadas a acolher as figuras dos profetas; assim como o correcto delineamento do entablamento superior (fig. 390).

Relativamente à disposição das diferentes personagens dos vários episódios narrativos nos corpos laterais, verificamos a existência de um objetivo padrão de simetria relativo ao eixo central da composição: no primeiro registo, na edícula da Anunciação, a localização do Arcanjo surge sobre o mesmo ponto de cruzamento e sobre a mesma diagonal que a figura de São José na edícula da *Natividade*; o mesmo sucedendo com ambas as figuras

951 Ainda que na nossa tomada fotográfica se verifique a referida distorção – mormente na curvatura que se acentua a partir do primeiro entablamento – a adequação mencionada é corretamente identificável no corpo central, onde aquela não se faz sentir.

952 EUCLIDES, Livro VI, Definição 3: “Diz-se que uma recta foi cortada em extrema e média razão quando a recta inteira está para o segmento maior como o maior está para o menor” (o itálico é nosso). Euclides volta a abordar esta questão pormenorizadamente no mesmo Livro VI, Proposição 30. Para este processo construtivo ver também, BOULEAU, Charles, 1996, p. 76; e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, pp. 873-881 e 894-895.

da Virgem numa e noutra representação. No segundo registo, na edícula da *Adoração dos Magos*, a figura de Melchior, mais central, surge sobre a mesma confluência de diagonais que a figura da profetiza Ana, na edícula da *Apresentação de Jesus no Templo*; e no terceiro registo, no episódio do *Caminho do Calvário*, a figura de Cristo ocupa uma posição análoga à da figura da Virgem na representação da *Lamentação*.

Quanto à disposição horizontal das figuras, assinalamos a altura dos grupos de personagens de ambos os episódios representados no segundo registo, tomados pela mediana horizontal do *marco*, linha que define a altura dos ombros da Virgem e dos dois anjos em localização mais próxima da mediana horizontal. No terceiro registo, a altura dos grupos de personagens *no solo*, deverá ter sido determinada pelas projeções horizontais dos dois cruzamentos das diagonais do *marco ABCD* com as diagonais do retângulo horizontal superior $\Phi 7\Phi 4CD$, linha horizontal que igualmente demarca a altura dos edifícios representados em fundo e a posição dos pés dos supliciados. Por outro lado, na área inferior do retábulo, a altura do grande lanternim do sacrário, a altura, sob as cúpulas, dos dois edifícios laterais a este, representados em baixo relevo, e a altura dos ombros dos grupos de personagens de ambos os episódios, alinham pela projeção horizontal [análoga àquela última], resultante dos dois cruzamentos das diagonais do *marco ABCD* com as diagonais do retângulo horizontal inferior $AB\Phi 3\Phi 8$.

Notável, podemos afirmar, é a disposição radial das figuras dos anjos em torno da figura central da Virgem, com as figuras dos dois anjos superiores bem organizadas e articuladas segundo as diagonais do *marco* ou pelas ascendentes do cruzamento de $7\Phi 3$ e $8\Phi 4$; os dois anjos mais ao centro, alinhados sob a mediana horizontal do *marco*, como acima dissemos, e numa inclinação que os aproxima das diagonais descendentes do mesmo cruzamento de $\Phi 7\Phi 3$ e $\Phi 8\Phi 4$. No episódio do *Calvário*, foi com igual interesse que verificámos que o olhar de Cristo sobre o grupo da Virgem com São João e as Santa Mulheres, se vê dirigido sob a diagonal $\Phi 5A$; ou a interessante triangulação sob a qual vemos disposta figura da Virgem; ou, por fim, a triangulação invertida que se abre a partir das diagonais do retângulo $\Phi 7\Phi 4CD$, apartando os dois grupos a cada lado do *stipes* da cruz, e apontando a localização das mãos de Madalena ali abraçada.

Figuras Geométricas

Sem que nos tivesse sido possível medir, no local, os diferentes elementos ou espaços ediculares, recorrendo a um programa computacional de desenho e composição de imagem digital, e cumprindo uma metodologia *empírica* na sobreposição e escalamento proporcional de várias figuras geométricas sobre a imagem do retábulo, pudemos verificar a existência na obra de dois retângulos: um Quadrado, referente à edícula central da Assunção da Virgem; e um Retângulo Ouro (Φ) referente à edícula do *Calvário*, notavelmente, ambos com a largura respetiva acordando e alinhando pelas *secções áureas* verticais do traçado (fig. 391).

Por fim, duas outras formas geométricas deverão ser referidas: o triângulo isósceles correspondente ao frontão; e o círculo correspondente à arquivolta do arco – ambos igualmente concebidos em função da demarcação vertical do retábulo, calculada em *divina proporção*.

Tal como noutros casos sucedeu, os retângulos encontrados conduziram-nos à identificação de possíveis traçados geométricos *inerentes* a cada uma das composições, individualmente, talvez verificando-se aí o concomitante e complementar emprego de traçados localizados como auxiliares na sua génese compositiva. De facto, ainda que simplificados, em ambos os casos, foi-nos possível verificar a sua existência e efetividade.

A Edícula do Calvário

Depois de gizado o traçado *inerente* ao retângulo encontrado, várias interessantes adequações da composição ao mesmo podem ser referidas – embora de forma mais simplificada do que neste estudo pudemos observar, relativamente a outros retábulos e às respetivas representações. Ainda assim, verificámos existir uma interessante adequação da composição ao traçado – complementar ao global traçado estruturante de toda a composição retabular – e que passamos a assinalar (fig. 392): excetuando-se o cavaleiro, todas as personagens no solo respeitam a *secção horizontal* inferior $\Phi 8 \Phi 3$; as cruces dos dois supliciados alinham pela *secção áurea superior* $\Phi 7 \Phi 4$; tendo sido reservado o retângulo vertical $\Phi 1 \Phi 2 \Phi 5 \Phi 6$, geometricamente determinando em *divina proporção*, à represen-

tação do *Crucificado* e da *piedosa* e plangente Maria Madalena, com ambas as figuras situadas em proximidade de dois importantes e homólogos cruzamentos de diagonais do traçado. Tal como no global esquema compositivo, também aqui o olhar de Cristo dirigido para Maria e João é conduzido sobre uma das diagonais do traçado geométrico; assim como se assiste a uma idêntica triangulação invertida, sob o *patibulum* da cruz de Cristo, conduzida pelas diagonais $D\Phi 2$ e $C\Phi 1$, apartando os dois grupos de personagens a cada lado da cruz, e apontando a compadecida figura de Madalena.

A Edícula da Assunção da Virgem

Nesta representação, de forma idêntica, vemos a composição igualmente orientada e conduzida pelo traçado regulador, não de uma forma tão estrita e ordenada como em outros casos pudemos observar, embora igualmente complementando a original organização e composição retabular (fig. 393): Como em quase todas as representações da Assunção da Virgem, de João de Ruão pudemos verificar, também aqui observamos a adequação da figura da Virgem ao retângulo central $\Phi 1\Phi 2\Phi 5\Phi 6$ gizado em *divina proporção*, assim como as mãos da figura, postas em oração, em grande proximidade do centro geométrico da composição⁹⁵³. As figuras dos anjos, ainda que sem um grande número de exatas adequações ao traçado, pode dizer-se seguirem, nos seus gestos e posturas, a organização geométrica do traçado: os anjos superiores, com as cabeças alinhadas pelas secções áureas verticais $\Phi 6\Phi 1$ e $\Phi 5\Phi 2$; na sua inclinação para diante, segurando a coroa, seguem as diagonais $\Phi 5\Phi 7$ e $\Phi 6\Phi 4$; chegando mesmo a *partilhar* as diagonais $\Phi 5\Phi 8$ e $\Phi 6\Phi 3$ com os dois anjos músico intermédios, conjunto visualmente apontando a coroa da Virgem. As figuras dos anjos inferiores veem-se igualmente organizadas por pares de diagonais simétricos, guindo as suas posturas e inclinações a partir dos extremos da asa interna à ponta do manto sobre o pé e a perna ajoelhada (junto aos vértices inferiores do espaço edicular) – em ambos os casos, as figuras alinham pelas diagonais do *marco ABCD*; e a inclinação do corpo e cabeça, por ambas as diagonais simétricas $\Phi 5A$ e $\Phi 6B$.

953 Como acima referimos, num assomo criativo e compositivo que noutras composições idênticas durante arco cronológico ainda não havíamos presenciado.

Perspetiva

Uma das questões mais marcantes da presente obra é a existência de uma transversal representação dos episódios narrativos em ambientes arquitetónicos de pendor marcadamente clássico, *all'antico*, mormente os quatro episódios referentes à Natividade de Cristo, cujas exigências *contextuais*, naturalmente, os relacionam com espaços interiores. Ainda que na sua representação o artista tenha recorrido a uma série de elementos que claramente evidenciam o seu conhecimento mais esclarecido e, até, marcadamente erudito, estes espaços são tratados de uma forma puramente sugestiva e apenas geradora de uma ambiência, somente intuitivamente conseguidas e sem o efetivo conhecimento de uma metodologia de representação *sistemática* e mensurada do espaço. Tal como acima assinalámos, em todas as representações se verifica a existência de um grande número de incoerências, seja porque os diferentes elementos tectónicos não se vejam representados segundo um objetivo ponto de vista comum, ou pela existência, mesmo, de tácitas incongruências, como seja o caso do conjunto arquitetónico representado em torno do sacrário, ou daquele em que se vê representada a Natividade, nesta última, abruptamente cindido de forma a poder revelar o envolvente espaço exterior. Por outro lado ainda, mesmo que no presente conjunto assistamos a uma preocupação do artista em *orientar* para uma mesma direção as arestas oblíquas dos elementos arquitetónicos representados em cada episódio, sugerindo a profundidade do espaço aí representado, e refletindo uma global preocupação com a uniformidade do conjunto retabular – com as representações dos espaços relativos aos episódios da *Anunciação*, da *Natividade*, e da *Adoração dos Magos*, generalizadamente concebidos segundo um ponto de vista situado na proximidade do eixo central da composição retabular – deparamo-nos com o episódio da *Apresentação de Jesus no Templo*, no qual, o arco aí representado se vê escorçado para a direita, numa direção antagónica e incoerente face ao restante conjunto.

Já o grande *continuum* da paixão – executado sem qualquer preocupação de adequação, ou continuidade de representação, ou mesmo pretensão de estabelecer um *parallelismo* com o restante ciclo representado – revela, no entanto, um interessante artifício de *circunstancialização* do espectador, com a *veduta* de Jerusalém representada em maior proximidade e de um ponto de vista mais baixo na representação do Caminho do Calvário, ainda dentro do espaço da urbe, mas progressivamente *afastando-se* nos dois passos se-

quentes, *transportando* o espectador com a narrativa para aquele específico local, mais distante e já fora de portas da cidade.

Estratégias de Significação

Observando o retábulo de um ponto de vista ao centro da nave da catedral, o observador tenderá a assimilá-lo visualmente como um imponente retângulo, ainda que dele se diferencie, apenas vagamente (dada a sua menor dimensão face à restante estrutura) o excerto correspondente ao corpo central e respetivo coroamento. Assim sendo, a esta massa retangular sobrepõe-se a triangulação correspondente, já que os elementos no coroamento dos corpos laterais ali se estabeleceram em concernente continuidade.

Elevada sobre os pilares – que a toda a área inferior deste campo visual retiram densidade – a estrutura tende a tornar-se leve, quase pairando, sagazmente beneficiando da imponente verticalidade da nave do templo que na ousia se adensa e sintetiza, erguida por entre os feixes de colunelos que enformam o arco triunfal. Na sua orgânica estrutural, articulando uma bem equilibrada e *harmoniosa* ortogonalidade calculada em *divina proporção*, faz-se sentir, no entanto, mais veemente a verticalidade, ainda que necessariamente pautada pela calma e mais estável horizontalidade que a predela e os entablamentos lhe proporcionam.

Em maior número são, no entanto, os vetores verticais que apontam ao alto, reiteração sistémica e contínua na presente obra. Assumindo maior preponderância no conjunto, logo se evidencia o eminente e mais vigoroso corpo central, cuja direção de vê originariamente impelida pelo sacrário e a cátedra do bispo (com ele concebida em direta continuidade e constituindo um pujante vetor partindo do solo); assim como pela triangulação do coroamento que igualmente estimula e induz aquela direção, *ab initio* calculada *em média e extrema razão*. A partir deste primordial *condutor* central, múltiplos vetores verticais se diferenciam então, começando por se destacar os mais densos retângulos correspondentes aos corpos laterais; e estes logo subdivididos e compassados pelos mais estreitos retângulos que constituem as fiadas correspondentes aos espaços sobrepostos também reservados aos profetas; e não sem que todos se vejam articulados pelos elementos estruturais necessariamente verticais.

Geraram-se, então, sobre o eixo vertical desta *áurea e harmónica* estruturação ortogonal, dois vigorosos atractores de atenção⁹⁵⁴, concebidos por maior densificação formal e em pontos astuciosamente eleitos por recurso ao traçado geométrico, locais forçosamente captando o olhar do espectador e constituindo-se poderosos focos cêntricos da organização compositiva⁹⁵⁵. Contudo, categórica é a figura *central* da Virgem, imediatamente apoderando-se de toda a atenção do devoto, envolta por uma aura radiante, esta simultaneamente constituindo-A ponto e momento de irradiação para os restantes outros “centros exteriores” da composição⁹⁵⁶. De facto, acima e abaixo deste centro geométrico da composição – inevitavelmente escolhido para colocação do orago, figura maior e na origem da edificação do templo e da invocação do seu retábulo maior – sobre outros dois pontos de idêntica importância geométrica proporcionados pelo traçado, encontramos, ao alto, a figura de *Cristo crucificado*, e em baixo, o lanternim [ponto médio] da micro-arquitetura que constitui o sacrário.

Tendo como origem aquele mesmo ponto de irradiação de toda a composição, no prolongamento do eixo horizontal e, uma outra vez, sobre o ponto de cruzamento das diagonais [geométrica e proporcionalmente análogos aos dois anteriores] encontramos os centros das duas composições e episódios laterais, pontos esses, cujas projeções verticais igualmente determinam os eixos desses corpos laterais, e que igualmente presidem à organização e distribuição daquelas composições nos registos inferior e superior.

Maria é a *prefiguração* da própria Igreja, *a mesma* que se representa sob os seus pés, verdadeiro tabernáculo imaculado concebido para acolher o Filho de Deus, cujo sumo sacrifício, ao alto representado, Cristo perpetrou para salvação da humanidade. Neste eixo se estabelece a inevitável associação simbólica entre Cristo e o sacrário, segundo um movimento simultaneamente descendente e ascendente, em baixo metaforizada e em cima concretizada, *mediada* pela figura da Virgem, *Porta Coeli*, Mãe do Altíssimo, coroada Rainha dos Céus e envolta num nimbo radiante.

954 BAXANDALL, Michael, 1994.

955 Não só os olhos tendem a conceder mais tempo de observação a entidades visuais de maior complexidade formal ou portadoras de maior conteúdo informativo, como é igualmente importante a informação que é procurada pelo indivíduo. Cf. REIS, Vítor dos, 2002, pp. 136-149.

956 Cf. ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 19, “O centro primário atrai ou repele estes centros exteriores, e os centros exteriores, por sua vez, afectam o centro primário”.

Dispõem-se em torno da Virgem, e ao longo daquele eixo vertical ascendente, o conjunto de episódios que reiteradamente o confirmam, compondo um discurso tão apolo-gético quanto didático e doutrinal, magistralmente elaborado suscitando nos devotos os mais profundos sentimentos de piedade e devoção.

As figuras veterotestamentárias

Ladeando as quatro edículas reservadas aos quatro episódios do ciclo mariano, no primeiro e segundo registos, encontram-se as oito figuras veterotestamentárias, um par por edícula, habitualmente identificadas com figuras dos profetas. Cabe a Ernesto Pereira⁹⁵⁷ o mérito da primeira tentativa de identificação das diferentes personagens do conjunto, embora apenas apontando nomes e os respetivos lugares na composição retabular. Na opinião daquele autor – desde então seguido pela generalidade de todos os que a esta obra se dedicaram, mas sem que nele ou nos restantes encontrássemos uma corroborada justificação iconográfica ou iconológica⁹⁵⁸ – as oito figuras representam, no primeiro resisto, Ezequiel e Moisés apresentando a Anunciação; e Elias e Daniel flanqueando a Natividade; no segundo registo, Isaías e David *acompanham a Adoração dos Magos*; e Jeremias e Zacarias ladeiam a *Apresentação de Jesus no Templo*.

Nelson Correia Borges, entre todos dedicando maior atenção a estas imagens, descreve-as do seguinte modo:

“O aspecto mais notável deste retábulo está, sem dúvida, nas estátuas dos profetas, de cânone heróico, cheias de majestade e com aquela calma expressão característica deste mestre. Em certos aspectos prenunciam o apostolado da Sé Velha de Coimbra. Embora de concepção semelhante, são no entan-

957 PEREIRA, Ernesto, 1949, p. 34.

958 Cf. SANTOS, Reynaldo dos, 1950, pp. 42 e 43; BORGES, Nelson Correia, 1981, pp. 27-31; DIAS, Pedro, 1995 c), pp. 60-61; RODRIGUES, Adriano Vasco, 2000; ou GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 572-587.

Uma outra autora encontrámos, a qual procurou identificar as figuras cujos nomes tomou de Ernesto Pereira, *irmanando-os* a partir dos quase indiscerníveis atributos iconográficos de cada figura. Cf. BARATA, Maria Helena Alves de Sousa, 1959, p. 39 e ss.

to variadas no lançar dos panejamentos caindo em grossas pregas, como no Moisés, ou com leveza, como em Elias que, embora mutilado, se adivinha particularmente feliz. Ruão atinge aqui o seu ponto mais alto na expressão deste tema. Figuras como estas já as tinha concebido para a fachada de Santa Cruz, para a Porta Especiosa da catedral conimbricense, para Cantanhede ou para as Deposições no Túmulo, mas nunca em tal quantidade e com tão adequada expressão da personalidade de cada um, o que pressupões um cuidado estudo prévio.”⁹⁵⁹

Mais detalhadamente detendo-se na clarificação iconográfica e narrativa da obra, embora muito fugazmente referindo-se a estas figuras (excetuando-se a de Moisés, à qual dedicará maior atenção nos aspetos plásticos e de elaboração escultórica), Carla Gonçalves deixa-nos a seguinte passagem:

“Para além do escrúpulo técnico, a peça demonstra-se como uma grande obra de arte narrativa, integral, e total, já que os seus organismos e conteúdos discursivos são articulados, distribuindo-se em torno de um centro que é, sem dúvida, a representação da Assunção da Virgem (e não da Paixão de Cristo). Conta-se, através destas páginas pétreas e douradas, a fabulosa vida de Cristo, nos seus momentos essenciais, acompanhada pelos retratos dos mais acérrimos acólitos e por aqueles que profetizaram a Sua vinda, conforme às folhas do Velho e do Novo Testamento.”⁹⁶⁰

Conjugadas de modo a *confirmarem* cada um dos episódios do ciclo mariano, devem os pares relacionar-se com cada um deles; e em simultâneo, quatro destas personagens, relacionando-se igualmente com as centrais representações icónicas, numa efetiva associação tipológica, ao tempo necessariamente fundamentada, e à qual não seria alheio o prelado, certamente empenhado na afirmação do seu estatuto.

959 BORGES, Nelson Correia, Op. Cit., p. 30.

960 GONÇALVES, Carla Alexandra, Op. Cit. p. 582.

Se as figuras de Moisés e David não oferecem qualquer dúvida na sua identificação, ambas representadas com os seus indiscutíveis atributos e caracterizações (as Tábuas do Decálogo, e os cabelos com as características protuberâncias sobre a fronte, no primeiro; e a harpa, no segundo), já as restantes figuras nos suscitam diferentes *associações* aos vários episódios representados, importando, por isso, analisá-los mais pormenorizada-mente, atendendo “às suas correspondências no âmbito da descodificação iconológica”⁹⁶¹.

Importa, por isso, começar por referir estas duas figuras, explicitando a associação daquelas personagens com as representações da *Anunciação* e do *sacrário*, no caso de Moisés, e da *Adoração dos Magos* e da *Virgem*, no caso de David.

Moisés, o indómito libertador que conduziu o povo de Israel à Terra Prometida, firmou com Deus uma Aliança, e mostrou aos seus a Lei por Ele inscrita na pedra. Neste seguimento, a sua figura estabelece uma outra mais profunda associação com o culto mariano, por alusão à *sarça-ardente* enquanto símbolo da *Maternidade virginal* de Maria. Desde a Idade Média que a simbologia deste episódio é interpretada como a Encarnação de Cristo⁹⁶², motivo pelo qual a figura de Moisés surge frequentemente representada no episódio da *Anunciação*.

Por outro lado, tal como descrito no Livro do Êxodo (Ex. 24, 4-8), para celebração da Aliança de Deus com o seu povo, Moisés construiu um altar (representando-O), sobre o qual derramou uma parte do sangue de vários bezerros, e aspergindo a outra parte sobre os seus.

Na simbologia cristã, o altar é o centro fulcral do espaço sagrado, mesa onde se celebra a Eucaristia, a Nova Aliança, por sacrifício de Jesus Cristo, o Filho de Deus Pai. O sacrário – local no qual se guarda a *sagrada espécie*, transubstanciação do Corpo de Cristo e elemento central ao rito eucarístico – capta desta a sua simbologia, exprimindo a conexão existente entre a *Encarnação do Filho de Deus* e o Seu sacrifício redentor.

Corroborando toda esta simbologia, concebeu-se o sacrário nesta estrutura, como vimos, segundo uma miniatural e utópica representação arquitetónica da *igreja*, da qual a própria Virgem é personificação, constituindo-se, assim, profundas associações simbó-

961 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 1997, p. 128.

962 RÉAU, Louis, 2008, T. 1, Vol. 1, p. 211 e ss.

licas entre estas três representações, relacionado o Antigo e o Novo Testamento, numa confirmação de que o Novo vem em cumprimento do Primeiro. A Virgem Maria, metaforizado *recetáculo* imaculado eleito por Deus para *virginalmente* acolher o Verbo Divino, é agora, à imagem de Moisés, o novo e mais excelso intermediário entre Deus e o homem, para a celebração da Nova e Eterna Aliança.

David é ele mesmo um antetipo de Cristo, mas, acima de tudo, seu antepassado direto, sendo este o motivo primordial pelo qual é uma das personagens do Antigo Testamento mais vezes referida nos textos e frequentemente representada na arte cristã. Representado neste encadeamento da narrativa tipológica, David confirma a presença dos [*reis*] magos pela *nobre* genealogia de Cristo, na qual, a oferenda de Melchior é a condigna homenagem à Sua *natureza real*. De acordo com o evangelho de Mateus (Mt. 1, 1-6), David é filho de Jessé, a *raiz viva* daquela árvore genealógica, cujo ramo mais alto e sublime é coroado pelas figuras do *Messias Salvador* e da Virgem Maria Sua mãe. Por isso o rei David se estabelece naquela concatenação e diretamente a Seu lado, representada ao centro do retábulo, dignamente coroada e em elevação aos céus.

Primeiro registo:

Elias é, depois de Moisés, a maior figura do Antigo testamento e arquetípica figura do ideal monástico⁹⁶³. Asceta do deserto e grande inspirador da vida eremítica, “surgido como fogo e cuja palavra queimava como uma tocha” (Eclo. 48, 1), foi um dos mais acérrimos defensores do monoteísmo. Estabelecendo várias analogias com as figuras de Cristo e de São João Baptista, é denominado *precursor do precursor* de Cristo, e o seu *tipo iconográfico o mesmo*: habitualmente figurado como um eremita e trajando uma túnica de pele de cabra⁹⁶⁴ – com a qual se vê representado, em localização homóloga à de Moisés, à direita do sacrário. Enquanto *precursor*, esta figura vê-se corretamente colocada antes da *Natividade*.

Isaías é a primeira figura da lista canónica dos quatro profetas maiores, assumindo grande importância na estruturação da doutrina cristã. Três passagens dos seus textos são interpretadas como prenúncios da vinda do Messias, afirmando explicitamente que será

963 RÈAU, Louis, Op. Cit. p. 400 e ss.

964 Ibidem, p. 402.

“O próprio Senhor que vos vai dar um sinal: a jovem mulher está grávida e vai dar à luz um filho e pôr-lhe-á o nome de Emanuel” (Is. 7, 14). Dirá, seguidamente, que “um menino nos nasceu, um filho nos foi dado, e o governo está sobre os seus ombros” (Is. 9, 6), será Ele o novo ramo da árvore de Jessé (Is. 11, 1).

Estas profecias associam-no com a *Anunciação* e a *Natividade* de Cristo, motivo pelo qual consideramos dever atribuir-lhe a primeira representação, à esquerda, no primeiro registo, em localização *anterior* ao *colóquio evangélico*. Louis Rêau diz-nos ainda que um dos seus atributos é a colher (*labida*)⁹⁶⁵, e mesmo que em nenhuma das outras figuras tenhamos verificado a existência de um atributo identificativo, nesta pode ser vista, no flanco direito da escultura, a representação de um objeto salientando-se de um bolso interno do capote, com o qual a podemos identificar (fig. 377).

Ezequiel, tal como Isaías, colheu particular realce com a ascensão e incremento do culto mariano, neste caso associando-se a sua visão da *porta fechada* (Ez. 44, 2) com a *Porta Coeli*, a maternidade *virginal* de Maria e a concepção do Messias «*clauso utero*»⁹⁶⁶.

Deste modo, pensamos que esta figura deverá ocupar a última posição do primeiro registo, ladeando e relacionando-se com o episódio da *Natividade*, devendo ser descartada a inicial proposta de Ernesto Pereira, à qual atribui a figura do profeta Daniel, este mais frequentemente representado por alusão à Ressurreição, por direta associação com a sua saída ilesa da cova dos leões. Símbolo, antes, da graça divina que salva os crentes das ameaças do corpo e alma⁹⁶⁷, a representação de Daniel não deverá constar deste ciclo iconográfico idealizado em torno da Virgem.

Segundo registo:

Começamos por referir a figura situada à direita da representação da *Assunção da Virgem*, relacionando-a com supracitada figura do rei David e ainda no âmbito da genealogia de Cristo: falamos do rei **Salomão**, filho daquele primeiro e seguidamente referido no evangelho de Mateus (Mt. 1, 6), estando ele mesmo na origem da edificação do grande templo de Jerusalém.

965 Ibidem, p. 421.

966 RÊAU, Louis, 2008, T. 1, Vol. 1, pp. 429-433 e T. 1, Vol. 2, pp. 90-91.

967 RÊAU, Louis, 2008, T. 1, Vol. 1, p. 449.

Sendo a Virgem a personificação da própria Igreja, *Torre de David* e o novo Templo de Jerusalém, representada ao centro deste denso e complexo ciclo iconográfico, surge a representação de Salomão em corroboração desta mesma analogia.

Zacarias. O seu livro é, talvez, o mais messiânico de todos os que compõem o Antigo Testamento: nele se refere a entrada triunfal em Jerusalém (Za. 9, 9); a crucificação (Za. 12, 1º), e a segunda vinda do Messias (Za. 14, 4).

Compondo uma global e apoteótica visão do *Cristo Redentor*, situado no flanco esquerdo deste segundo registo, estabelece já relação com a sequencial representação do registo superior. Juntamente com Jeremias (e, também, Ezequiel) figura na representação da *Adoração* do retábulo de Évora, aí devidamente identificados segurando uma filactéria com os seus nomes inscritos⁹⁶⁸.

Jeremias foi chamado por Deus para que revelasse ao seu povo a iniquidade dos seus atos, para que alertasse os homens que só em função do arrependimento não cairiam em desgraça e no castigo do Senhor. No seu dramático e *piedoso* historial, Jeremias viu-se constantemente compelido a revelar este drama, *grande dor* “como golpe de espada”, *ruína para uns*, para outros a salvação (Lc. 2, 35), premonição que à Virgem foi proferida por Simeão.

Jeremias relaciona ambos os Testamentos, numa contínua reiteração de que se cumpriram no Novo as profecias do Antigo. Assim, o último espaço do segundo registo, já à direita do episódio da *Apresentação no Templo*, deve ser reservado à sua representação, no flanco oposto acompanhado por Zacarias, ambos voltados para o centro da composição, e o seu olhar confirmando o decurso de todo o ciclo narrativo.

968 BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 1997, p. 131.

3.3.18 – O RETÁBULO DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA SÉ VELHA DE COIMBRA

Contextualização

À direita da capela-mor da Sé Velha de Coimbra, e por reformulação do correspondente absidiolo – até então dedicado a São Martinho de Tours – é por iniciativa de D. João Soares, à data, bispo de Coimbra, que se mandou transformar aquele espaço e engrandecer a catedral com uma magnífica capela consagrada ao Santíssimo Sacramento⁹⁶⁹. O exíguo espaço, cujas dimensões seriam certamente idênticas às da capela ao evangelho⁹⁷⁰, viu-se então ampliado em largura e profundidade, embora mantendo a mesma tipologia absidal.

Adequado à curvatura da capela, e praticamente revestindo toda a parede semicircular – excetuando-se o largo vão de acesso frontal⁹⁷¹ – edificou-se um sumptuoso retábulo de devoção ao *Santíssimo*, cuja configuração incute no observador, como veremos, uma tácita dinâmica de *convocação, congregação e pertença*.

Com a data de 1566 gravada em três diferentes locais da imponente cúpula semiesférica no seu coroamento, a instituição desta capela e o respetivo programa iconográfico têm sido relacionados com as então recentes resoluções tridentinas, em cujos sínodos ativamente participou o bispo vigente, acompanhado por extensa comitiva, entre 1562 e 1563⁹⁷². De facto, após a 13ª sessão daquele Concílio, foi paulatinamente instaurado e difundido o culto da Eucaristia, um pouco por todo o lado criando-se e organizando-se confrarias do Santíssimo Sacramento, as quais contavam com grande número de associados pertencentes a todas as categorias sociais⁹⁷³.

969 VASCONCELOS, António de, 1939; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005; NUNES, Cristina e PAIVA, Susana, 2010; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2011.

970 No qual, poucos anos antes, D. Jorge de Almeida se fez sepultar em campa rasa, frente ao magnífico retábulo de São Pedro encomendado a Nicolau Chanterene. Cf. CORREIA, Vergílio, 1930; DIAS, Pedro, 1982 b); GRILO, Fernando, 2000; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002; e HENRIQUES, Francisco, 2006, pp. 117-136.

971 E duas pequenas áreas laterais, ligeiramente encobertas pelos pés-direitos do arco de acesso, na da direita abrindo-se uma pequena porta de acesso à sacristia.

972 ANDRADE, António Banha de, 1980, Vol. III, pp. 545-546; e NOGUEIRA, Pedro Álvares, 1942.

973 Em Coimbra, na Sé Velha, nela foi admitido João de Ruão e os seus familiares. Cf. GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 207.

Sem que até hoje se conheçam referências documentais que possam esclarecer a entidade do seu comitente e/ou do artista que a *idealizou* e concebeu, somente a inequívoca data inscrita tem conduzido os investigadores a relacionar esta obra com as figuras de D. João Soares e João de Ruão – este último, à época, o escultor cuja perícia e idoneidade artísticas melhor se adequam à realização de uma obra com tal magnificência. Embora Reynaldo dos Santos tenha pretendido ver aqui uma realização de Tomé Velho⁹⁷⁴, essa ideia foi comprovadamente desmistificada por António Nogueira Gonçalves, ilustre investigador da Renascença Coimbrã que, referindo-se a João de Ruão, viu nesta obra “um cimo, (...) o termo alto de um grande artista, cuja capacidade se desenvolveu ascendentemente, em movimento gradual; não é obra de um mestre que ali começasse [por alusão ao escultor da Lamarosa]”; não há talentos que nasçam completos, surgidos olímpicamente da cabeça de Júpiter”⁹⁷⁵. Em anos seguintes, esta mesma ideia tem vindo a ser corroborada pelos seus seguidores e outros mais recentes investigadores⁹⁷⁶.

Análise Plástica e Iconográfica

Adaptado à curvatura absidal, o retábulo organiza-se em onze corpos e dois registos, cinco corpos a cada lado daquele central, embora entre registos se verifique a existência de um desigual número de espaços de representação. Assente sobre uma base regular, todo o conjunto se vê elevado por um estilóbato⁹⁷⁷ contínuo e à altura do altar, sendo evidentes os apontamentos de policromia – mormente, nos rostos das figuras – e vários douramentos destacando alguns dos relevos decorativos (fig. 394).

974 SANTOS, Reynaldo dos, 1950, pp. 44-45, 46-48; e 1970, Vol. I, pp. 335-336.

975 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 213.

976 BORGES, Nelson Correia, 1980, pp. 79-80; e 1981, pp. 43-50; DIAS, Pedro, 1995 c), pp. 65-69; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 597-611.

977 Mais do que um plinto, ou que um embasamento, encontrámos este termo que melhor se lhe adequa. Cf. PAIS DA SILVA, Jorge Henrique, e CALADO, Margarida, 2005.

A estrutura retabular

No primeiro registo, a organização dos corpos e respetivos espaços de representação fez-se por meio de pilastras coríntias almofadadas, decoradas de pendurados com querubins, medalhões e festões; enquanto no segundo registo, frente a idênticas pilastras, encontram-se colunas coríntias estriadas a dois terços, excetuando-se a edícula central, mais enobrecida, para a qual foram concebidos dois elegantes balaústres decorados com pendurados de festões (fig. 395).

O entablamento que opera a separação entre registos é organizado de forma canónica, em baixo por uma arquitrave de duas bandas, o friso decorado, e uma cornija de várias molduras. Criando um interessante jogo volumétrico, desta última destacam-se vigorosas projeturas acompanhando o avanço dos elementos verticais de suporte de ambos os registos, sob elas destacando-se elegantes mísulas com mascarões zoomórficos. Nos espaços correspondentes a cada corpo, o friso exhibe conjuntos de relevos decorativos compostos por querubins ladeados de festões.

A edícula central do segundo registo, com uma dimensão vertical excedendo os corpos laterais, rompendo e desconstruindo a estrita ortogonalidade da estrutura retabular, é encimada por um arco de pleno centro e vê-se coroada com um frontão triangular de canónica proporção, pequeno conjunto que se estabelece como coroamento de toda a obra. Lateralmente a este, sobre os corpos laterais, encontram-se motivos de clara inspiração *antuerpina* – muito livremente e a todo o volume interpretados – aí concebidos como pequenos coroamentos sobre cada um desses corpos: compondo os habituais motivos de *ferragens*, com um medalhão com um busto ao centro, apartam-se lateralmente enrolamentos de volutas; dos extradorsos respetivos destacam-se carrancas antropomórficas⁹⁷⁸. Na prumada das pilastras e colunas, e individualizando cada conjunto, destacam-se urnas clássicas.

978 Já noutros locais por nós identificados, como seja o caso da Sé da Guarda, em idêntico local; no retábulo da Misericórdia, na paroquial de Cantanhede; no retábulo da Natividade, no claustro da Sé Velha; nos Túmulos da capela dos Reis Magos, em São Marcos; na cartela do friso do túmulo de D. Duarte de Lemos, em Trofa do Vouga; ou numa mais frustre interpretação, no retábulo de São Jorge, na capela do mesmo nome, em Lemedé.

O primeiro registo

No primeiro registo, com o sacrário ocupando todo o corpo central, a um e a outro lado foi criado um diferente número de espaços de representação prevendo a inclusão de um arco, este já no extremo do lado esquerdo do retábulo e perfazendo a dimensão horizontal de dois dos outros corpos.

Concebido como um *tempietto* de planimetria circular, o sacrário destaca-se projetante, avançando para além da restante estrutura retabular, constituindo uma peça de grande interesse plástico e compositivo a que, seguidamente, daremos particular atenção. Nos dois *corpos* a este contíguos, destaca-se em alto-relevo um quarteto de anjos músicos, dispostos em pares e sobrepostos a cada lado, entoando os seus instrumentos – trompas, os de cima, uma harpa e uma guitarra os de baixo.

Ao lado direito, os quatro seguintes espaços reservaram-se à representação dos Evangelistas, todas figuras de vulto perfeito acompanhados pelos atributos que os caracterizam (fig. 396). Do centro para a periferia, em primeiro lugar encontramos São João, representado segundo a sua habitual iconografia, mais jovem e barbeado, de cabelo liso e, como evangelista, segurando uma pena na mão; a seus pés, uma ave segura e estende-lhe no bico o respetivo tinteiro; dos quatro, é o único que ostenta uma filactéria.

Ao lado está representado São Mateus, representado barbeado e em mais avançada idade; na mão esquerda segura um livro aberto, e com a direita molha a pena no tinteiro que o pequeno anjo, a seus pés, se esforça por aproximar.

Segue-se a representação de São Lucas, e tal como São João (embora de modo algo inusitado), é representado de rosto igualmente barbeado; tem uma perna apoiada no touro representado a seus pés, e na coxa soerguida ampara o livro aberto em que escreve. Importa referir que em todo o conjunto das figuras representadas neste retábulo – excluindo a de Cristo, central a toda obra – esta é a única que não se encontra voltada para o eixo central da composição, mas na direção do devoto situado à entrada da capela.

Por fim, encontramos a representação de São Marcos, também barbeado e parcialmente calvo; na mão esquerda segura o livro aberto que mantém encostado ao peito, e com a mão direita, segurando uma pena, como que procurando o tinteiro que lhe é estendido pelo leão que o acompanha.

Todas as figuras deste “respeitável areópago”⁹⁷⁹ se encontram elegantemente ataviadas, com túnicas ou capotes bem modelados e caindo em suaves e naturais pregueados, trajes em múltiplos aspetos delicadamente pormenorizados. Deste ponto de vista, também, devemos voltar a destacar a figura de São Lucas, cujas mangas da sobreveste, abotoadas por delicados laços, lhe conferem um caráter mais distinto e palaciano, um outro aspeto que igualmente o diferencia das restantes três personagens. Todas, no entanto, exprimem solenidade e profunda compenetração, como quem atentamente escuta e se preocupa em corretamente registar toda a *verdade* da palavra divina.

Do lado do evangelho apenas se representam duas figuras, como anteriormente dissemos, por inclusão do arco já no flanco do retábulo, ocupando o espaço equivalente a dois dos restantes corpos. Mais próxima do eixo central encontra-se a Virgem com o Menino ao colo, figura com uma imensa sobriedade, expressão nobre e contida, condignamente representada, e já muito de acordo com as disposições tridentinas; o Menino, exprimindo uma natural irrequietude infantil, na mão esquerda segura o globo, e com a direita agarra o manto que cobre a cabeça da Mãe. De um modo muito natural, exprime-se entre ambos o genuíno amor e afeto da relação maternal/filial, pese embora a atitude e postura mais austera e impassível da Virgem (fig. 397).

A figura seguinte, depois de Nogueira Gonçalves habitualmente conotada com São Cristóvão⁹⁸⁰ – sem que uma tal identificação nos pareça plausível por injustificada associação ao presente programa iconográfico – devemos interpretá-la como uma representação de São José e, assim, este grupo compondo a *Sagrada Família*⁹⁸¹. Embora tenha sido um humilde carpinteiro, São José surge relatado nos evangelhos apócrifos como descendente da estirpe de David, não devendo ser ignorado que a festa desta figura da *nova Trindade* (conjuntamente com Jesus e Maria), foi introduzida na liturgia da Igreja Romana pelo papa Sixto IV (1471-84). O florescimento do seu culto deu-se, justamente, após o concílio de Trento, devendo-se a sua crescente popularidade, sobretudo a Santa Teresa de Ávila e aos fundadores da ordem jesuítica,

979 GONÇALVES, António Augusto, 1923, p. 208.

980 GONÇALVES, António Nogueira, Op. Cit, p. 213.

981 Cf. RÈAU, Louis, 2008, T. 2, Vol. 4, pp. 162-168.

Santo Inácio de Loyola, e da ordem salesiana, São Francisco de Sales, e desde então granjeado enorme popularidade na vizinha Espanha. Ainda que, à época, sejam pouco frequentes as representações de São José, a sua inclusão neste grupo afigura-se mais pertinente que outras avançadas.

O arco mais próximo do flanco, de pleno centro e assente sobre impostas, possui a arquivolta decorada por uma teoria de querubins, em alto-relevo, intercalados com festões de folhas de acanto e uma mísula na chave; nas cantoneiras recebe dois *tondi*, com bustos trajados ao modo clássico – masculino o direito, e feminino o esquerdo. Ao fundo, na lúnula, destaca-se um baixo-relevo com dois anjos tenentes segurando o escudo de armas de D. João Soares, vendo-se este, ainda, sobrepujado por um chapéu cardinalício com os respetivos passamanes e borlas pendentes.

Certamente este arco terá sido concebido com o propósito prévio do eremita de Santo Agostinho e *professor de Salamanca*, de adotar todo o conjunto para sua capela funerária. Tal como anteriormente foi avançado, reservar-se-ia ali o espaço para a inclusão de um orante⁹⁸², solução para a qual apresentamos uma fotocomposição, com a figura de D. Duarte de Lemos (a única que temos disponível para uma adequada composição (ainda que tratando-se de um cavaleiro e não de um prelado, com as necessárias adendas compositivas que uma tal diferença acarretaria), aqui empregue numa reprodução à escala – isto é, nesta composição ocupando, muito aproximadamente, o seu volume e dimensões reais⁹⁸³ (fig. 398).

O sacrário

Peça central a toda a obra é o magnífico sacrário, concebido como uma complexa e utópica edificação arquitetónica, com minucioso preciosismo e detalhe aplicados em múltiplos pormenores, conjunto que claramente demonstra seguros conhecimentos da tratadística

982 BORGES, Nelson Correia, 1981, p. 41.

983 Menos plausível nos parece a hipótese avançada por Leite Vasconcelos (Cf. VASCONCELOS, António de, 1930, V. 1, pp. 224 e 386 e ss), dado a canonização de Santa Isabel só ter ocorrido em 1625 pelo papa Urbano VII, e sem que aquela personagem cumprisse qualquer função no corrente programa iconográfico.

coeva, embora aplicados de modo livre [sem coevos referenciais concretos] e denotando enorme génio criativo⁹⁸⁴ (fig. 399).

Compondo um edifício de planta circular, quatro colunas coríntias marcam, no entanto, os ângulos dianteiros de um hexágono no qual aquele se inscreve. Pilastras delicadamente lavradas e estriadas a dois terços, distanciadas daquele corpo central, suportam no topo o entablamento, do qual se salientam as necessárias projeturas. De delicado e minucioso tratamento, este é constituído por arquitrave de duas bandas, friso decorado com uma cartela retangular e enrolamentos fitomórficos em baixo-relevo, e por fim, rematado pela cornija respetiva.

No intercolúnio central, e ocupando quase toda essa área do primeiro piso do *templete*, rasga-se a pequena porta de acesso ao interior do tabernáculo, o espaço concebido para reserva da sagrada espécie. As faces laterais são almofadadas, com uma pequena moldura em rosário [com fiadas de três pérolas alternadas com um fuso], e subdivididas em duas áreas sobrepostas: em baixo, o campo é preenchido por um medalhão com enrolamentos, e a área superior exhibe uma abertura semicerrada por uma sequência de finos balaústres.

Já no segundo registo, sobre o entablamento, acima da face frontal ergue-se o alto-relevo de um pequeno frontão constituído por um medalhão elíptico vazado, ao centro do qual se destaca um pequenino e delicado busto feminino (fig. 400). O extradorso deste pequenino coroamento apresenta uma série de enrolamentos com duas volutas conferindo-lhe uma composição aproximadamente triangular. No topo, o medalhão é encimado por um crucifixo.

Sobre as projeturas assentes nas colunas, encontram-se acrotérios sob a forma de plintos com urnas transbordantes de frutos. Coroando as faces laterais, os frontões são também triangulares em quartela, formados pelo encosto de duas volutas, e em cujo tímpano se encontra, também, um pequenino busto em alto-relevo. Dos acrotérios nascem volutas em direção ao primeiro tambor do lanternim, compondo elegantes arcobotantes. Este lanternim é constituído por um conjunto de salientes pilastras coríntias de fuste liso e em cujos intercolúnios se rasgam pequenas janelas. No topo, possui um entablamento constituído por arquitrave de três bandas, friso sem decoração, e cornija.

984 Sobre este tema da representação da arquitetura na arte. Cf. PEREIRA, Paulo, 2011.

Por cima do entablamento, o segundo tambor do lanternim repete idêntico esquema compositivo, apenas variando os frontões (passando a semicirculares com os tímpanos concheados), e os acrotérios (passando a botões de acanto). No terceiro registo apenas desaparecem os arcobotantes, e os frontões e acrotérios simplificam-se. O último lanternim é encimado por um pináculo cónico.

O segundo registo

Neste registo a composição obedece a uma estrita organização em função do eixo vertical de simetria, com as colunas coríntias a concatenar e organizar os dez espaços de representação, cinco a cada lado, com dois balaústres exclusivamente demarcando a edícula central (fig. 395). Esta, conferindo o maior realce e magnificência à figura central de Cristo, é concebida como um arco triunfal que toma como impostas as cornijas dos entablamentos sobre os corpos laterais. Sobrelevando-se àquele – imposto a todo o registo e aqui interrompido – a estrutura do arco é rematada por um frontão triangular e constitui-se como coroamento de toda a obra, numa feliz solução compositiva que só subtilmente rompe a rígida ortogonalidade da restante estrutura retabular. No tímpano do frontão destaca-se um alto-relevo da pomba do Espírito Santo envolta por uma aura radiante. Sobre as empenas estão encostos de volutas, e no ápice, coroando este conjunto, vê-se um acrotério constituído por uma urna clássica assente sobre um plinto.

Nesta edícula central, formal e decorativamente destacando-se das restantes, a arquivolta do arco é almofadada e decorada com uma repetição simétrica de um motivo com duas quimeras afrontando-se sobre uma cartela com enrolamentos de influência antuerpina, vendo-se a chave rematada por uma cartela com um medalhão ao centro. A calote do nicho é concheada, e o intradorso do arco é apainelado com baixos-relevos de figuras geométricas – um círculo, losangos e quadrados, com florões inscritos. Nas cantoneiras estão dois *tondi* com uma figura masculina e outra feminina, à esquerda e direita, respetivamente.

Nos corpos laterais, nos intercolúnios abrem-se nichos concheados, com arcos quebrados – formados pelo encosto de dois arcos de circunferência, com diferentes centros – ao centro formando pronunciados enrolamentos.

Todos os nichos acolhem estátuas de vulto-perfeito de muito elegante e altivo porte, representando o colégio apostólico (fig. 401). Ladeando a figura do *Redentor*, ao centro, encontram-se os *Pilares da Igreja*, São Pedro e São Paulo, canonicamente dispostos, à esquerda e direita respetivamente. Seguidamente, estão mais oito apóstolos, quatro a cada lado, a maior parte segurando os seus atributos, todos já identificados por Correia Borges em eloquente descrição que aqui transcrevemos:

“Preside ao sacro conciliábulo a nobre e majestosa figura de Cristo, sobranceira ao sacrário, a primeira de todas, com o globo do universo na mão, em gesto de abençoar – um pantocrator humanizado, para onde todos os olhares convergem, buscando a resposta às perguntas que se levantam no mais fundo das almas. A um e outro lado, reuniram-se dez Apóstolos com seus atributos: Tomé, Bartolomeu, Matias (?), Tiago Maior e Pedro; Paulo, André, Filipe, Tadeu e Simão”.⁹⁸⁵

Adverte o investigador, em nota de página, que nos casos de *San 'Tiago Menor*, Matias e Judas Tadeu, por *manifesta* ausência de atributos, a identificação é *meramente hipotética*. De facto, excetuando estes, em todas as restantes figuras são reconhecíveis os seus atributos, pela mesma ordem, o esquadro de arquiteto que segura São Tomé; a faca com que foi supliciado São Bartolomeu; e o bordão com que foi espancado São Matias (embora Rêau mencione, também, o machado)⁹⁸⁶; o bordão, a vieira e o alforge de Tiago Maior; as chaves de São Pedro. Do lado oposto, São Paulo com a espada e o Livro; Santo André com a cruz em aspa que logo melhor o identifica; São Filipe com uma lança; São Judas Tadeu com o machado pelo qual morreu; e São Simão com a Serra com que foi cortado.

A uma escala natural, com cerca de 175 cm, todas as imagens transitam magnífica dignidade, atitude nobre e majestosa, porte e *cânone heroico*, como noutra lugar se empregou⁹⁸⁷. Com uma estatura longilínea e de rosto emagrecido, todos são bem individua-

985 BORGES, Nelson Correia, 1981, p. 47.

986 RÊAU, Louis, 2008, T. 2, Vol. 3, p. 225; Vol. 4, pp. 207, 371 e 377; e Vol. 5, pp. 185 e 271.

987 Este mesmo autor, relativamente às figuras dos profetas, no retábulo da Guarda. Cf. BORGES, Nelson Correia, Op. cit., p. 30.

lizados, uns de semblante mais plácido, outros traduzindo no rosto (e no gesto, por vezes) maior agitação da alma.

Ao centro, a figura de Cristo exala a apaziguadora tranquilidade que a todas as outras personagens se estende, comportando em Si todos os epítetos: *Messias*, *Mestre*, *Senhor*, *Redentor*. Embora todas as figuras cumpram o mesmo cânone proporcional com de cerca de sete módulos e meio, tomados pela medida da cabeça, a imagem do Salvador, sobrelevada sobre um pequeno plinto que ligeiramente a eleva e destaca das restantes personagens, colhe acrescido destaque e natural majestade (fig. 402).

Sobre os corpos laterais, o entablamento superior cumpre uma organização idêntica àquele na segmentação entre registos, constitui-se de arquitrave de duas bandas, friso sem ornamentação, e cornija – esta com pequenos bustos masculinos sob as projeturas que acompanham o avanço das colunas.

Na base do retábulo⁹⁸⁸ destacam-se baixos-relevos de cartelas retangulares ou elípticas, estas evidenciando bustos ora masculinos ora femininos, mas todas com enrolamentos sempre de influência *antuerpina* também. Sob as pilastras, e alternando com os motivos anteriores, estão baixos-relevos de mascarões emplumados segurando pendurados com escudos e festões (figs. 10a, 10b e 10c).

O estilóbato é decorado também com idênticas cartelas elípticas com os referidos enrolamentos de influência centro-europeias, intercalando pendurados, grinaldas e festões.

Análise Geométrica

Alguma dúvida tivemos no momento de tomar a opção de incluir, ou não, este retábulo nesta análise, colocando-se-nos como questão principal o facto de o mesmo se adaptar à muito pronunciada curvatura da parede absidal e, por isso, impedindo o seu estudo segundo os mesmos princípios que regem a análise das restantes obras. O seu interesse maior, do ponto de vista escultórico, compositivo e semântico, no entanto, continuamente nos impelia a estudá-lo.

988 Como em capítulo apropriado referimos, fazemos uma distinção entre *predela* e *base*, diferenciando-as pela inclusão, ou não, de representações figurativas, sejam elas icónicas ou narrativas.

Logo na inicial abordagem, quando pretendemos fotografar o retábulo, novos entraves se colocavam, dado ser impossível captá-lo numa única imagem, uma vez que esta estrutura perfaz um arco de 180°, e depois dele, prolongando-se um pouco mais em linhas paralelas. Mesmo que ainda sem uma resposta concreta de como proceder à sua análise, fizemos, então, todas as possíveis tomadas fotográficas, visando todos os corpos (com a inevitável separação entre registos), tentando cumprir uma mesma distância e o sempre necessário ponto de vista frontal, e por fim, efetuando todas as mais importantes medições das larguras e alturas dos vãos correspondentes a cada edícula, da largura e altura de pilastras e colunas, de entablamentos, ou de todos os mais importantes *momentos* compositivos que, na impossibilidade da indispensável presença, e à distância, nos pudessem auxiliar na nossa pesquisa. Embora este tenha sido um procedimento habitual, no presente caso conduzimo-nos por um mais rigoroso propósito, dada a complexidade desta obra e que noutras não se verifica.

Uma das primeiras tomadas fotográficas que então efetuámos foi captada do exterior da capela, de um ponto de vista central, a meio da nave lateral e a meia altura do retábulo, como generalizadamente fizemos e em lugar apropriado referimos. Desta forma conseguimos obter uma imagem central de uma parte essencial do retábulo, o seu corpo central, captada sem distorções perspéticas, ainda que os corpos sequentes (e apenas aqueles que o vão do arco de acesso à capela permitia visualizar, dada a localização mais afastada em que nos encontrávamos) logo se percecionem escorçados (fig. 404). Foi nesta imagem que o nosso estudo se baseou e iniciou, como seguidamente referimos.

Com a restrita área visual disponível, começámos por procurar possíveis relações geométricas entre os diferentes elementos estruturais, deduzindo, então, que o entablamento médio, empregue na separação entre registos, se situa à altura média de toda a estrutura, quando tomada do solo ao topo do coroamento. Por outro lado, verificámos que ambos os registos possuem, aproximadamente, a mesma dimensão vertical, isto é, a partir do mesmo ponto médio que aferimos sobre a cornija do entablamento intermédio, à mesma distância que encontramos a cornija que opera a separação entre o primeiro registo e a base do retábulo, igualmente encontramos o topo da cornija do entablamento superior. Partindo desta premissa, ao tomarmos esta medida na horizontal, logo encontrámos os elementos verticais de suporte que ordenam, nos flancos, os dois corpos laterais, desta forma, encontrando dois quadrados sobrepostos (fig. 405).

Partindo de ambos os quadrados, e aplicando sobre um e o outro, nos sentidos respectivos, os métodos de construção dos retângulos anteriormente referidos, verificámos que, a) a partir do quadrado inferior, ao traçarmos o modo construtivo do Retângulo de Ouro (Φ), segundo esta proporção encontrámos a distância ao solo, a linha de base de toda a obra; b) que ao rebatermos a vertical deste retângulo aferido sobre a vertical oposta, encontrámos a localização da mesa do altar (correspondente à linha de separação entre a base e o estilóbato), deste modo, em concordância com a proporção de $\sqrt{\Phi}$; c) partindo do quadrado superior, ao efetuarmos a primeira operação, encontrámos o topo do coroa-mento, sobre o ponto acima referido; d) pelo segundo processo atrás efetuado, isto é, na proporção de $\sqrt{\Phi}$, encontrámos a localização aproximada do entablamento do frontão; e) no rebatimento para a vertical da diagonal do quadrado superior, por isso, à razão de $\sqrt{2}$, encontrámos o ápice do frontão. Ainda que sumárias, as presentes constatações revelavam-se particularmente interessantes (fig. 406).

Perante os dois Retângulos de Ouro (Φ) assim encontrados, prosseguimos com a aplicação da metodologia enunciada, principiando por encontrar as *harmónicas* de cada um dos retângulos, para tal começando por traçar as suas diagonais e, também, as respectivas perpendiculares tomadas a partir dos vértices opostos; dos *polos* assim determinados, traçamos as respectivas projeções horizontais e verticais (fig. 407). Assim, como na imagem pode ser visto, em ambos os retângulos *ABCD* e *CDEF* as respectivas diagonais interse- tam-se exatamente sobre a porta do sacrário e ligeiramente acima da cabeça da figura de Cristo, neste caso, com a triangulação da figura adequando-se às diagonais descendentes sob aquele ponto. No topo da estrutura, sobre a interseção das diagonais do *recíproco* superior, encontramos localizada a pomba do Espírito Santo; no topo, pode também ser visto o alinhamento superior dos coroaamentos dos corpos laterais em adequação à projeção horizontal dos *polos* superiores do retângulo *CDEF*; (o cimácio do entablamento superior, vimos já, encontra-se alinhado pela aresta inferior do *recíproco* superior); assim como os entablamentos dos nichos laterais, alinhados pela aresta superior do *recíproco* inferior. Em baixo, na área correspondente ao retângulo inferior *ABCD*, também os entablamentos dos nichos do primeiro registo se encontram conduzidos pela projeção horizontal do ponto de interseção das diagonais do respetivo *recíproco* superior. Contudo, verdadeiramente interessante, no entanto, é o facto de todo o corpo central se encontrar notavelmente delineado pelas projeções verticais dos *polos* dos retângulos.

Se as *Secções Áureas* dos lados verticais se encontravam, deste modo, já identificadas (embora ainda não por nós assinaladas), ao darmos continuidade ao gizamento do traçado efetuando a divisão dos lados horizontais de ambos os retângulos igualmente em *Divina Proporção*, e de efetuado, seguidamente, o sequente traçado das *harmónicas* destes retângulos, mais evidente se tornava o empenho que este escultor colocou na escolha prévia de um *marco*, e da respetiva *estrutura interna*, para o auxiliar na ideação da sua composição (fig. 408). Tal como na figura se ilustra, as *Secções Áureas* verticais não só delineiam o intercolúnio do corpo central, como igualmente indicam a área equivalente à *face* frontal do sacrário. Contudo, mais interessante é a forma como o braço direito de Cristo, erguido em bênção, foi colocado sobre o local exato onde a *Secção Áurea* esquerda interseta a *Secção Áurea* superior; e sobre o seu *simétrico*, ao lado direito do eixo central da composição, foi colocada a cruz que encima o globo – pontos duplamente *determinados* em *Divina Proporção*.

Contudo, procurando melhor justificar a presente composição à luz de todo o potencial geométrico inerente à *harmonia proporcional* a que recorreu o escultor, optámos por gizarmos o sequente conjunto de linhas *inerente* a cada retângulo, sendo que o resultado obtido é igualmente muito satisfatório (fig. 409). Dada a sua maior complexidade, optámos por dividir a imagem, comentando uma e outra, separadamente.

Na figura 410, correspondendo à área inferior do retábulo, podemos ver as figuras dos quatro anjos, generalizadamente adequando-se às várias linhas do traçado. Assim, da esquerda para a direita e no sentido horário, pode ser vista a inclinação do corpo do anjo superior esquerdo perfeitamente alinhada com a diagonal $\Phi 6\Phi 7$; toda a figura, da ponta do pé mais recuado, até à mão que segura a trompa, alinhando pela diagonal $\Phi 5\Phi 7$, linha sempre orientando a inclinação da perna direita esticada e do antebraço esquerdo erguido; e, por fim, a perna esquerda fletida, sobre a diagonal $C\Phi 7$.

Idêntica e em posição simétrica, embora invertida, encontramos a figura do anjo superior direito, com o braço esquerdo e a respetiva manga pendente, acompanhando a diagonal $\Phi 4\Phi 5$ até à cabeça; ou a inclinação da figura para diante, seguindo a diagonal $\Phi 4\Phi 6$; e a posição dos membros inferiores, ambos fletidos, com as duas pernas alinhando pela diagonal $\Phi 4D$.

Para organização da figura do anjo tocando guitarra, à direita do sacrário, em baixo, recorreu-se a uma maior conjunto de linhas, com a geral inclinação da figura seguindo a diagonal $\Phi 3\Phi 5$, da ponta do pé esquerdo, ao topo da cabeça; a coxa esquerda, e a dobra

da túnica no seu seguimento, acompanhando-a, alinham pela diagonal $\Phi 3\Phi 6$; ou a perna direita fletida, sobre a diagonal $\Phi 3D$; neste caso outras duas linhas foram igualmente utilizadas, $\Phi 4\Phi 8$, para inclinação do torso e da linha dos ombros para diante; e ΦIC para triangulação da composição desta figura.

No último e quatro anjo, aquele tangendo uma harpa, podemos observar a inclinação de toda a figura para diante, da ponta do pé, passando pela perna, o tronco e a cabeça, exatamente no mesmo alinhamento da trompa que o anjo acima segura, todos em estrito alinhamento com a diagonal $\Phi 5\Phi 8$; a coluna (ou pilar) da harpa, encontra-se em alinhamento com a diagonal $\Phi 6\Phi 8$; e a inclinação da asa e do braço direito, ambos seguem a diagonal $B\Phi 7$.

Na figura 411 são mais subtis e mais interessantes as adequações da composição ao traçado regulador. Depois das já referidas triangulação da figura de Cristo sob o centro geométrico proporcionado pela interseção das diagonais do *marco DCEF*; do braço direito de Cristo erguido em bênção sobre a *Secção Áurea* $\Phi 6\Phi 12$; da mão oposta de Cristo segurando o globo sobre a *Secção Áurea* $\Phi 5\Phi 11$; devemos ainda assinalar a inclinação da cruz deste último, seguindo a diagonal $\Phi 6E$; e ambas as triangulações que partem do mesmo ponto sobre a cabeça de Cristo, como que dela emanando, sobre as cabeças de São Pedro e São Paulo, ou apontando na direção da mão do *príncipe dos apóstolos* segurando o Livro da Nova Lei – embora este sem contraponto na mão de São Paulo, em local simétrico à direita do eixo vertical da composição, apenas segurando o manto. No entanto, mais lateralmente, sobre a projeção horizontal dos *polos* deste retângulo, a um lado encontramos as chaves de São Pedro, e no lado oposto, no mesmo ponto, a mão de São Paulo segurando o Livro e a espada segura contra o peito.

Interessante, este traçado apenas nos permitia antever a estrutura geométrica que presidia a esta área central do retábulo. Optar por aplicar a mesma metodologia aos restantes corpos individualizados, continuaria a não explicar a sua global génese compositiva.

Embora tenhamos executado uma intrincada fotocomposição com todas as tomadas fotográficas efetuadas – sem que dispuséssemos de um complexo dispositivo tecnológico que nos permitisse efetuar duas ou três fotografias panorâmicas a diferentes cotas e exatamente a partir do mesmo ponto de vista central (de modo a podermos adequadamente sobrepor-las), e empregando, apenas, os mais restritos meios [pessoais] de que dispúnhamos – o resultado não se afigurou tão correcto quanto desejávamos. Partimos, pois, para a execução de um desenho, baseando-nos nas medidas por nós efetuadas, cujo rigor

seria maior do que a da composição acima referida. Sobre este desenho, usámos todas as figuras de vulto fotografadas, desta forma obtendo uma integral planificação do retábulo (fig. 412). A escala é enorme, e com adequada resolução, dado ter sido iniciado a partir daquela imagem inicial.

No passo seguinte, tendo em conta as mesmas localizações superior e inferior do traçado aplicado, e com a largura total agora aferida – desta forma encontrando um *marco* muito aproximado – executámos sobre este desenho o mesmo traçado decorrente da *Secção Áurea* dos lados respetivos, e que agora apresentamos. (fig. 413). Perante uma imediata apreciação, logo o desenho respira alguma quase indiscernível familiaridade, que apenas um mais atento cotejo permite descortinar. Ainda que a organização compositiva não encontre direta correspondência nas *Secções Áureas* horizontais $\Phi3\Phi8$ e $\Phi4\Phi7$ – linhas quase sempre *determinantes* noutras composições retabulares por nós analisadas – já pelas *Secções Áureas* verticais $\Phi1\Phi6$ e $\Phi2\Phi5$, alinham com bastante exatidão os três corpos centrais, sobretudo se igualmente traçarmos as projeções verticais resultantes das interseções das medianas dos ângulos do *marco* (a amarelo na imagem) com as suas diagonais (a verde na imagem). De facto, foi esta semelhança que nos conduziu a aplicar, sobre este desenho, o mesmo traçado anteriormente aplicado sobre aquela inicial área central que, também a este desenho deu origem. O resultado foi fascinante, pois toda aquela área inicial, corresponde com exatidão ao retângulo vertical $\Phi1\Phi2\Phi5\Phi6$ que nos é dado pelas presentes *Secções Áureas* verticais (fig. 414). Quanta regularidade! Coerência, adequação, concordância, ... harmonia.

Voltando a depurar o desenho e aí evidenciando os principais *momentos* compositivos que o artista se empenhou em ajustar ao traçado geométrico (fig. 415), é possível identificar o estrito alinhamento de ambos os entablamentos: naquele do topo, no címacio respetivo, ajustado à projeção horizontal tomada pelo ponto de interseção das diagonais do retângulo superior $\Phi7\Phi4CD$; e em baixo, no arranque da arquitrave, pelos pontos em que as diagonais do retângulo $\Phi8\Phi3CD$ intersejam as secções áureas verticais $\Phi1\Phi6$ e $\Phi2\Phi5$ ⁹⁸⁹.

989 Pontos esses que igualmente intersejam as diagonais $\Phi5\Phi8$ e $\Phi6\Phi3$. De facto, as duas projeções horizontais que delineiam o entablamento, voltam a ter corroboração noutros pontos de interseção do traçado.

De forma idêntica, o entablamento intermédio, alinha, no topo, pela mediana horizontal do *marco*, e o arranque da arquitrave pela projeção horizontal que contém ambos os pontos de interseção das diagonais do retângulo $AB\Phi 4\Phi 7$ com as diagonais $A\Phi 5$ (à esquerda) e $B\Phi 6$ (à direita). Em baixo, também a base do retábulo se vê alinhada, em cima, na separação para o primeiro registo, pela projeção horizontal do ponto de interseção do retângulo inferior $AB\Phi 3\Phi 8$, e em baixo, na separação para o estilóbato, pela projeção horizontal do ponto de interseção das diagonais $\Phi 1\Phi 4$ e $\Phi 2\Phi 7$. No topo da estrutura, o entablamento do frontão igualmente encontra justificação na projeção horizontal do ponto de interseção das diagonais $\Phi 5\Phi 8$ e $\Phi 6\Phi 3$. Verticalmente, a partir dos pontos de interseção das diagonais dos retângulos verticais $A\Phi 1\Phi 6D$, à esquerda, e $\Phi 2BC\Phi 5$, à direita, as respetivas projeções verticais determinam a segmentação entre os dois grupos de dois corpos, a um e a outro lado da composição (de um modo idêntico àquele produzido pelas *Secções Áureas* verticais sobre a área central do retábulo).

Na mesma imagem aproveitámos para ilustrar a plausível solução de adequação ao arcosólio da figura de um bispo orante, isto porque do ponto de vista formal uma tal imagem se diferencia consideravelmente da de um cavaleiro, como atrás apenas pudemos compor.

Desta forma, acreditamos, melhor pudemos compreender o preciosismo e a astúcia do escultor em conseguir *conformar* a sua criação ao traçado geométrico que tão sagazmente elegeu para o auxiliar na génese compositiva deste retábulo.

Recordando as palavras de António Augusto Gonçalves, “O [retábulo] do Sacramento, porém, é, e será sempre, uma peça de legítima superioridade, pela sugestão das ideias que inspira e pela exaltação de intelectualidade que nos seus personagens palpita, dando alma à pedra e fazendo-a vibrar de sentimento”.⁹⁹⁰

990 GONÇALVES, António Augusto, 1923, p. 208.

Estratégia de Significação

“Em termos de percepção, uma pessoa é um observador que se vê a si próprio no centro do mundo que o rodeia. Quando se move, o centro do mundo move-se com ele. Ao considerar-se a si próprio com centro principal, observa o mundo povoado por objectos secundários excêntricos em relação a si *mesmo*. (...) [Contudo] *a obra de arte emite os seus próprios vectores, atraindo e influenciando o observador. De facto, o poder da obra pode tornar-se tão forte que deixe de ser simplesmente um alvo excêntrico. Pode assumir-se como centro principal, aparentemente governando a sua própria estrutura, independentemente do observador, que ficou imerso no objecto, esquecido da sua própria existência como entidade exterior*”.⁹⁹¹

Ao aproximar-se da entrada da capela, ainda ao longe e a meia distancia da nave lateral, por entre do arco que lhe permite o acesso ao interior da capela, logo o observador detém um discreto vislumbre da obra retabular. Cobrindo a parede do fundo e quase ocupando toda a área visual parcialmente coartada pelo arco, vê o espectador erguer-se a imponente estrutura, organizada numa sucessão de idênticos espaços verticais dispostos em duas fiadas horizontais sobrepostas.

Se a maior proximidade, e em linha direta do seu olhar, a sumptuosidade de um pequeno e edílico edifício possa inicialmente cativar a sua atenção, por cima deste, mais alto, em proeminente lugar de destaque e claramente notabilizada por um coroamento que assim a avulta, logo o observador encontra uma majestosa figura que se evidenciada das demais, e com a qual, de imediato, estabelece direto contacto visual.

À medida que se aproxima, mais amplo se torna o seu ângulo de visão sobre o sumptuoso espaço interior, mais vasto o espaço por si percecionado, com novas formas e figuras habitando o seu campo visual, todas diretamente fitando aquela primeira personagem central que sobre si repousa o olhar.

991 ARNHEIM, Rudolf, 1988, p. 60.

No limiar do arco, o devoto vê-se intimado a subir e entrar, a ocupar aquele último lugar – vazio e por si aguardando – entre uma assembleia de eminentes personagens, distintas no porte e na atitude, que se reúne e presta copiosa atenção à magnética e congregante figura central.

Perscrutando o espaço em redor, o devoto não terá quaisquer dúvidas, pois facilmente reconhecerá a cativante e inequívoca figura de Cristo, acompanhado pelos Seus mais fiéis seguidores, todos lembrando-lhe o altruístico suplício pelo qual pereceram, ato deliberado na propagação da Sua palavra.

3.3.19 – TRÊS *PALE* DO TIPO PICTURAL ELABORADAS EM CONSONÂNCIAS MUSICAIS:

1 - O retábulo do Calvário da capela dos Vales

2 - O retábulo de São Miguel Arcanjo

3 - O retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias

Optámos por apresentar o estudo conjunto destas três obras – o retábulo do Calvário, da capela dos Vales, na igreja de Santa Iria, em Tomar; e os retábulos de São Miguel Arcanjo, e de São Rafael Arcanjo com Tobias, ambos no Museu Nacional Machado de Castro e provenientes do convento de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra – dado pertencerem à mesma tipologia das *pale*, e de neles termos encontrado subjacente a mesma metodologia geométrica como auxiliar prévia de composição.

Verdadeiros casos de exceção, não encontramos na sua génese compositiva um traçado geométrico regulador aplicado a toda a estrutura retabular, como generalizadamente temos mostrado e comprovámos acontecer nas obras retabulares e de tipologia retabular, deste período, em território nacional⁹⁹². Em todos eles estranhámos este facto, para mais

992 A este tão exclusivo conjunto juntamos o retábulo da Anunciação da igreja dos Anjos de Montemor-o-Velho, embora este sem o mesmo interesse plástico e compositivo – mormente no aspeto da adequação da respetiva composição ao traçado geométrico (nesse caso, pelas *harmónicas da Secção Áurea*), e aonde podem ser vistas algumas *inadequações* formais e compositivas na concatenação e ordenação dos diferentes elementos do episódio narrativo. Cf. Volume III, pp. 310-315.

sendo obras de notável carácter escultórico e compositivo, granjeando as melhores apreciações entre os mais ilustres estudiosos.

Uma tal constatação, porém, conduziu-nos, em todos eles, naturalmente, a uma mais demorada e cuidada atenção, pois não se nos afigurava verosímil que obras de uma tal excelência artística pudessem diferir, neste aspeto compositivo, da grande generalidade das demais que vínhamos a analisar. Foi durante esse processo que verificámos, nestas obras, que os esquemas geométricos de composição foram exclusivamente utilizados *apenas* como auxiliares prévios na organização das composições dos respetivos episódios narrativos. Ou seja: considerou-se como *marco* da obra, não a estrutura retabular como um todo (nestes casos, fazendo-se uso da estrutura apenas como *elemento de suporte* à representação – *enquadramento*, ou *moldura*), mas apenas a área retangular interna a que aquele *proscénio*, ou *janela*, serve de suporte de apresentação – motivo pelo qual os denominámos *picturais*.

Ainda que as tenhamos estudado em diferentes momentos e separadamente⁹⁹³, pelo facto de reunirem tão idênticas características, decidimos apresentar a sua análise simultânea. Ordenando-as cronologicamente e tomando por base as bem conhecidas datas que elas mesmas nos revelam, começaremos, pois, pela obra de Tomar.

Contextualização

1 - O retábulo do Calvário, da capela dos Vales na igreja de Santa Iria, em Tomar

A capela de *Miguel do Valle e de Seus Herdeiros* – tal como se pode ler na tabela sob o escudo de armas do mesmo nome, lavrado no tímpano do arco triunfal da mesma – sem que se conheçam outros dados documentais que melhor o possam confirmar, deverá ter sido instituída e edificada na mesma data que se vê gravada no portal daquela igreja, 1536. Na opinião dos diversos autores que a este mosteiro e a esta capela se têm dedicado, tal o indicam as afinidades estilísticas e compositivas transversais a todas estas obras, isto é, o

993 Mais próximas as de Coimbra, necessariamente mais chegadas por se encontrarem no mesmo museu, embora não as analisássemos também sequencialmente, pois o modo como as tínhamos organizado conduziu a que outras se entrepusessem entre si.

retábulo, o portal da igreja, e o arco triunfal da capela, mas no qual igualmente se inclui a janela na fachada da igreja⁹⁹⁴. Obra de grande excelência artística, a sua execução é habitualmente relacionada com a perícia escultórica de João de Ruão, embora sempre envolta pela constante penumbra que a lacuna documental não permite comprovar.

2 - O retábulo de São Miguel Arcanjo

Hoje ao cuidado do Museu Nacional Machado de Castro, recentemente restaurado e a ele devolvendo-se, certamente, grande parte da sua beleza original, é proveniente da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Velha, “uma das peças volumosas” que as freiras mandaram transportar dali para o mosteiro novo, uma vez que aquele edifício se encontrava exposto às constantes inundações provocadas pelo rio⁹⁹⁵. Mais tarde, já no início do século XX, transitou o retábulo dali para o referido museu.

Documentação explícita sobre esta obra parece não ser conhecida, nem tampouco outras notícias encontrámos nos mais referenciados autores que pudessem esclarecer a sua encomenda ou a sua autoria – esta, habitualmente atribuída a João de Ruão. Evidenciando uma bem equilibrada e harmoniosa organização compositiva, aliadas ao elegante porte da figura e ao esmerado trabalho escultórico de toda a peça, com a data gravada de 1537, na opinião dos vários autores, a presente obra apenas deverá ser relacionada com aquele escultor.

3 - O retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias

A popularidade deste tema, diz-nos Rêau⁹⁹⁶, foi largamente favorecido pelo culto do *anjo da guarda*, aqui na figura do Arcanjo São Rafael – ao qual o retábulo é dedicado – ainda que,

994 GUIMARÃES, Vieira, 1927, pp. 249-252; ORTIGÃO, Ramalho, 1943, pp. 109-111; GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 122; BORGES, Nelson Correia, 1980, pp. 49-50; GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, pp. 337, 450, 547 e 580; VIEGAS, Susana Tordo de Almeida, 2012; e CASTRO, Francisco do Valle, 2013.

995 GONÇALVES, António Nogueira, Op. Cit., pp. 147 e 148; BORGES, Nelson Correia, Op. Cit., pp. 50 e 51; SALTEIRO, Ilídio, 1986, pp. 49-90; DIAS, Pedro, 2003, p. 131.

996 RÊAU, Louis, 2008, T. 1, Vol. 1, pp. 168-178.

popularmente, se tenha perpetuado o nome do jovem. A razão para uma tal *transferência*, dever-se-á aos feitos milagrosos deste último, exorcizando o demónio Asmodeo e curando a cegueira de seu pai por recurso às propriedades medicinais do fígado e da bÍlis do peixe que o havia atacado, e assim, certamente, tornado um tema de culto para males do corpo.

Concebido para a mesma igreja do antigo mosteiro de Santa Clara, este retábulo terá certamente cumprindo o mesmo, ou muito aproximado, percurso do anterior retábulo de São Miguel. Esta obra, no entanto, é de data posterior, pouco mais de quarenta anos, segundo no-lo indica a ostensiva data de 1580, gravada numa cartela em área central da representação.

Igualmente envolto em grande lacuna documental, e evidenciando grandes afinidades, sobretudo compositivas, com a obra anterior [o retábulo de São Miguel Arcanjo], afastadas as hipóteses de uma possível e tentadora atribuição a João de Ruão ou à sua oficina – dado o mestre ter falecido logo no início do mesmo ano, a 28 de janeiro – relacionou-se a sua execução com um seu colaborador e discípulo, António Gomes, um dos três nomes documentados na feitura do portal de Santo Tomás⁹⁹⁷.

Se este relacionamento foi inicialmente avançado por VergÍlio Correia e seguido por Nogueira Gonçalves, foi também após o primeiro investigador ter descoberto dados concretos sobre obras documentalmente atribuídas àquele escultor – um entretanto desmontado retábulo de São Martinho da Sanguinheda (São Martinho da Cortiça, Arganil) – que ambos os autores compreenderam, e publicaram, as incompatibilidades estilísticas e escultóricas que definitivamente afastavam este retábulo de *Tobias* – sempre considerado “de um nível superior” – da execução pelo cinzel de António Gomes, cujas imagens viram “espessas, (...) sem modelação anatómica, o vestuário aderente, [e com] faltas de expressão”⁹⁹⁸.

Recentemente, Carla Alexandra Gonçalves empreende um importante e notável esforço para clarificação de todo este processo, bem como para efetuar uma atenta e profícua análise formal, comparativa, de ambas as obras⁹⁹⁹. No seu entender, vendo no retábulo de

997 Cf. CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 1998; e GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005 e 2006.

998 GONÇALVES, António Nogueira, Op. Cit, p. 627.

999 GONÇALVES, Carla Alexandra, 2005, p. 790 e ss.

São Miguel o “modelo de concepção” aplicado ao retábulo de Tobias, coloca por hipótese que uma tal adequação tenha decorrido por explícita vontade da entidade comitente, de melhor aproximar e conjugar ambas as obras no mesmo local – esta, agora encomendada, com a de S. Miguel “que já estava acomodada”¹⁰⁰⁰. Vê, no entanto, no retábulo que ao *de Tobias* “lançou o feitio”, uma obra de maior excelência artística, escultórica e compositiva, pois que este último, resultando de uma *adaptação*, embora pretendesse usar da “mesma força de representação”, “relativamente incompleta e sem o mesmo entusiasmo”, “ficou aquém de João de Ruão”. Todavia, não faltam à autora os mais encomiásticos epítetos quando se refere a este retábulo “novamente esvaziado de autoria”¹⁰⁰¹.

As análises plástica e compositiva das três obras

1 - Retábulo do Calvário

Sem aparentes vestígios de policromia, repleto de patologias e a merecer cuidada e rápida acção de preservação e conservação, o retábulo é estruturado nos flancos por duas largas pilastras aproximadas de dórico, às quais se adossam frontalmente, no terço interior da sua largura, duas colunas aproximadas de coríntio que se destacam volumetricamente face à restante estrutura. Compondo uma edícula única, no topo terminada em arco de volta-perfeita, tem este como pés-direitos duas colunas aproximadas de coríntias, estabelecendo-se o arco como frontão semicircular e coroamento de toda a estrutura retabular. O conjunto assenta numa predela com o brasão de armas dos Vales representado ao centro (fig. 417).

Nos flancos do retábulo, no excerto ao qual as colunas não se sobrepõem, as pilastras são almofadadas e decoradas em baixo-relevo, tendo por motivo um fino balaústre (*candelabra*) do qual brotam, simétricos, pares de enrolamentos de folhagens metamorfoseando-se em figuras zoomórficas e cornucópias, com pendurados de festões. No topo deste fuste salienta-se, projetante, uma taça com enrolamentos que serve de mísula a dois altos-relevos: á esquerda está uma imagem do Arcanjo São Miguel, num elegante con-

1000 Ibidem, pp. 793-796.

1001 Ibidem, p. 792.

traposto, de pé sobre o demónio contorcendo-se no chão sob os seus pés; o arcanjo tem as asas levantadas, paralelas, e a capa ligeiramente esvoaçando. Com a espada na mão direita, sereno, cruza o braço sobre o peito, determinado a desferir o golpe já iniciado. Embora *miniatural*, a imagem exala enorme elegância no preciosismo do cinzelado. Na pilastra da direita está um anjo em adoração, sem que a imagem patente idêntico esmero ou se veja igualmente bem conseguida. De mãos postas, com a túnica esvoaçante caindo em suaves drapeados, possui igualmente as asas alinhadas e paralelas (figs. 418a e 418b).

As pilastras são rematadas por um entablamento constituído por arquitrave, friso almofadado decorado com um querubim, e cornija de várias molduras. No topo, são sobrepujadas por uma pequena cúpula semiesférica com um lanternim – como se de o coroa-mento de um templo se tratasse: frontalmente exibem um pequeno frontão semicircular com o tímpano concheado, e dois acrotérios laterais; a cúpula é depois encimada por um lanternim de tambor, com uma pequena janela rasgada, e este encimado por uma outra cúpula semiesférica.

Frente às pilastras destacam-se colunas aproximadas de coríntias, com a êntase preconizada mas com um capitel afastando-se do cânone tratadístico. Decoradas com grinaldas e pendurados em baixo-relevo, vê-se o fuste lavrado com múltiplos enrolamentos fitomórficos em leve *stiacciato*.

Toda a estrutura do arco – pés direitos e arquivolta – avança projetante relativamente à restante estrutura, com as colunas frente às pilastras, assentes sobre pedestais que se salientam em ressalto da predela. No topo, as colunas suportam o entablamento – com a mesma organização e dimensão vertical daquele no topo das pilastras dos flancos, embora com o *arranque* elevado à altura da cornija dos anteriores. De facto, as colunas, de maior altura que as pilastras a que se adossam, parecem cindir o entablamento, elevando-o acima daquele, sobre as pilastras, conferindo maior destaque e realce ao conjunto, e inculcando um importante incremento ao espaço à narrativa. Com vigorosas projeturas sobre as pilastras, servem estas de impostas ao arco que, desta forma beneficia de maior profundidade

O entablamento é constituído por arquitrave, friso decorado, e cornija de várias molduras. Decora o friso um baixo-relevo com um medalhão inscrevendo um busto feminino de rosto terçado, voltado à direita; tem o cabelo apanhado na nuca e veste uma toga apanhada sobre o ombro esquerdo. A cada lado do medalhão pende um par de grinaldas e

pendurados de festões, intercalando um querubim. Estes têm os rostos terçados, voltados ao centro, e sobre cada uma das quatro grinaldas está poisada uma pomba de asas abertas – as quatro, em pares a cada lado, encontram-se voltadas ao centro. Na face frontal de cada projetura releva-se um anjo em adoração.

O intradorso do arco é decorado com caixotões inscrevendo florões, e a arquivolta vê-se decorada com aves metamorfoseando-se em enrolamentos fitomórficos; a cada lado, intercalou-se um querubim de rosto terçado voltado ao centro, e um medalhão com um busto feminino, também terçado e voltado ao centro. A lúnula do arco recebe um relevo de vieira formando uma composição radial, com uma pomba do Espírito Santo em voo ascendente e já próxima da chave, destacada em alto-relevo.

Todo o conjunto assenta numa predela, na qual se relevam, ao centro, duas hárpias segurando uma cartela quadrangular com o brasão de armas dos Vale. Metamorfoseiam-se as suas caudas em enrolamentos fitomórficos originando vários festões e, nos extremos, dois mascarões. Nas faces frontais das projeturas que constituem os pedestais, salientam-se dois faunos sumariamente cobertos por panos, e retratados em diferentes idades: à esquerda está um fauno adulto, barbado, e à direita um fauno ainda jovem. Sob as pilastras estão duas mísulas voltadas para o ângulo externo, encostadas aos pedestais e rematando lateralmente a predela – desta forma, tornando-a mais estreita na base e conferindo maior leveza à restante estrutura.

No intercolúnio está representado o *Calvário*, com as várias personagens representadas em alto-relevo – com diferentes gradações de profundidade e volumetria, adequando-se à conseqüente distância que tomam do observador, dispondo-se em torno da imagem central do Crucificado, a única de vulto-perfeito (fig. 419).

A cruz, em T, ocupa toda a altura da edícula, chegando mesmo a suplantiar o espaço de representação e a sobrepor-se, em parte, ao entablamento, com o *patibulo* tapando um excerto da arquitrave e uma pequena parte do friso decorado. Aos pés da cruz, ajoelhada e abraçada ao madeiro está Maria Madalena, contemplando e lamentando a morte do Senhor. À esquerda estão dois grupos: um, em primeiro plano, constituído por Maria – combalida e plangente – amparada por São João e pelas Santas Mulheres, à esquerda e à direita, respetivamente. Em plano mais recuado e ao lado esquerdo, encontra-se um segundo grupo composto por Nicodemos e José de Arimateia, olhando Cristo crucificado, e planeando já o modo como descer da cruz o corpo morto do *Senhor*. Ao lado direito

da cruz está um tumultuoso grupo de soldados já em debanda, constituído por quatro cavaleiros (envergando elmos, mas também turbantes) rodeados por uma tropa de peões. Representou-se o grupo de costas, evidenciando estar já a abandonar o local, por isso, tendo Cristo exalado já o último suspiro. Apenas um soldado e um cavaleiro se encontram voltados, como que certificando-se da morte de Cristo. Em prece, pairam dois anjos por cima dos homens, ladeando a cruz e representados em módulo menor.

É de realçar neste conjunto, o mais esmerado tratamento escultórico da figura de Cristo – imagem que certamente terá recebido maior atenção e cuidado do plastífice – concebida muito emagrecida e representando bem o esgotamento do Supliciado. No seu todo, traduz um bom conhecimento anatómico na eurítmica representação da figura.

Calculando o módulo proporcional das figuras, no entanto, verifica-se que a figura de João é maior do que a de Cristo, esta última com cerca de sete módulos, pela medida da cabeça, enquanto a de João, com o mesmo modelo sobre ela transposto, nos revela que a mesma terá cerca de oito cabeças. Por outro lado ainda, veja-se a figura de Madalena, que mesmo ajoelhada, quase iguala em altura o soldado apeado à direita (fig. 420). Ainda assim, e perante tibiezas de uma composição com múltiplas figurações representadas a diferentes distâncias, de uma forma geral, todas as figuras humanas, os traços fisionómicos das diferentes personagens, ou os pregueados dos panejamentos (como no caso de João e Maria), claramente denunciam a perícia artística do escultor.

No intradorso rasgam-se em ambas as pilastras uma abertura em arco de volta-perfeita – sem que nenhuma das figuras por ali entre ou saia, ou ocupe aqueles lugares – sobrepujada por uma janela geminada, traçada em dois arcos de volta-perfeita, com um pano de peito almofadado e decorado com um escudo circular. Em plano de fundo, num muito baixo-relevo (hoje já muito desgastado), em alguns locais pode ver-se representações de figuras muito sumidas das armas dos soldados erguidas, e uma paisagem campestres com árvores ou edificações arquitetónicas (fig. 421).

Realçamos um aspeto compositivo de grande interesse, pelo facto de assistirmos a uma veemente *condução* do olhar do observador para o lado direito da composição. Esta direção logo nos é sugerida pela forte presença das importantes e mais destacadas figuras de São João acompanhando Maria, e pelo facto de todas as restantes personagens se encontrarem voltadas e se dirigirem para esse lado – excetuando-se as figuras de Cristo, Madalena e do soldado apeado, em plano mais próximo. De modo idêntico, e reforçan-

do esta *orientação*, assistirmos a uma recessiva diminuição dos planos representados em profundidade nessa mesma direção¹⁰⁰², a qual, no extremo do relevo, encontra no conjunto das cabeças dos cavalos o seu expoente. De facto, verifica-se mesmo uma inclinação ascendente, nessa direção e para esse mesmo ponto, da linha correspondente ao conjunto das cabeças da generalidade das personagens. Encontrando na figura de Cristo o principal *atractor de atenção* – figura que incute uma drástica inversão desta direção dominante – é pela inclinação do seu rosto, que o olhar do observador é dirigido para aquele ponto inicial.

Por fim, importa referir que toda a imagem do crucificado se encontra separada do restante relevo; o *stipes* da cruz vê-se cindido pouco acima do local em que se encontra a mão mais levantada de Madalena; vendo-se, no topo, suspensa pelo patíbulo, sobre duas cavilhas colocadas numa fenda existente entre os painéis do relevo figurativo e a arquitrave do entablamento. Atrás da cabeça de Cristo pode ver-se um *acrescento* retangular; e logo por cima, no entablamento, os blocos de pedra que o constituem encontram-se em inadequada junção. Não vemos, no entanto, que o crucifixo pudesse *habitar* um lugar mais baixo, dado aí se encontrem os dois anjos em oração. Não identificámos, pelo que nos foi possível observar, que existissem fragmentos na superfície por trás da cruz, que indicasse a anterior existência de uma outra peça que esta substituísse. Assim, devemos depreender que esta tenha sido a original solução antevista.

2 - Retábulo de São Miguel Arcanjo

O retábulo obedece a notável composição, segundo uma estruturação do *aparelho* retabular muito semelhante àqueles concebidos, mais de duas décadas antes, para os ânditos do claustro do Silêncio, no mosteiro de Santa Cruz, embora este evidenciando maior profundidade (fig. 422).

Constituindo uma estrutura destinada a gerar um espaço único de representação, avançando projetante relativamente ao pano de parede a que se encontraria adossado, concebeu-se este *aparelho* retabular em policromada pedra de Ançã, organizado como um *proscénio* no qual se desenrola a *istória*, recorrendo a um artificioso jogo perspético e de

1002 Um “ponto de fuga” não pode, neste caso, ser referido.

volumetrias simulando profundidade tridimensional, para tal, escorçando alguns dos seus elementos tectónicos (fig. 423).

Ao fundo, na sua superfície anterior, nos flancos, como um *emolduramento*, destacam-se pilastras em baixo-relevo, delicada e sobriamente decoradas, às quais se adossam, até mais de meia altura, altos-relevos de micro-arquiteturas de planta circular organizados em vários pisos – torreões, com reminiscências nos cubelos do claustro da Manga, embora mais elevados e compondo maior número de registos – rematados, no topo, por uma cúpula semicircular com um lanternim. Frente a estes, e conferindo um interessante jogo volumétrico ao conjunto, até cerca de meia altura destacam-se dois pilares decorados de pendurados que, embora afastadas da restante estrutura, são mantidos unidos às micro-estruturas por arcos e pequenas “pontes”, numa astuciosa forma de reforçar e conferir maior firmeza e resistência à estrutura. Estas micro-arquiteturas, delicadamente pormenorizadas, às quais não faltam os mais pequeninos detalhes que emulam a arquitetura coeva – como pequenas portas e janelas maineladas, colunas capitelizadas, mísulas e cachorrões, ou pequeninas figuras assomando às varandas e janelas em oração – concorrem ativamente para o global enriquecimento visual da obra, conferindo um notável carácter de encenação à representação, simultaneamente referenciando e circunstanciando o quotidiano e, desta forma, estabelecendo com o devoto acentuada empatia (fig. 424).

Importa realçar que estes elementos verticais de suporte se encontram ligeiramente escorçados, com a *boca de cena* abrindo-se mais ampla do que a parede fundeira, desta forma, permitindo ao observador colocado em posição frontal, uma maior e mais completa fruição visual daquelas áreas interiores que, de outra forma, não poderiam ser igualmente contempladas.

Sobre as pilastras, numa sobreposição de ordens, erguem-se diretamente dois balaústres que se unem, no topo, à flecha de uma abóbada de meio berço, artesoadas, e de arco perpendicular ao plano de representação. Segmentada em três tramos idênticos, a abóbada é decorada com múltiplos caixotões escorçados, representados com maior amplitude neste plano posterior, contribuindo eficazmente para acentuar o processo ilusório de representação desta abóbada que cobre o pequeno *palco* em que decorre a acção, desta forma sugerindo um espaço de maior amplitude e profundidade (fig. 425).

À frente, o corte transversal da abóbada é delimitado por uma cornija que remata o topo da estrutura retabular. Sobre esta, ao modo de coroamento, destaca-se, ao centro, um

pequenino frontão quebrado e em quartela, com um gracioso busto ao centro do tímpano vazado. Expandem-se, então, lateralmente, espessos enrolamentos a todo o volume, os quais se irão unir a dois pequenos medalhões vazados, também enquadrando bustos femininos igualmente delicados que seguram uma cruz. Nos flancos, na prumada dos balaústres, estão duas pequenas urnas ao modo de acrotérios.

A estrutura assenta sobre um entablamento de canónica organização, composto por uma arquitrave de duas bandas, friso decorado com um medalhão central e enrolamentos, e a respetiva cornija. Por baixo, o conjunto vê-se suportado por uma *mísula* formada por duas volutas contracurvadas, formando um suporte em quartela, invertida, cuja base é mais estreita que o topo e, assim, conferindo maior leveza ao conjunto. Ao centro gravou-se uma inscrição adequando-se àquela área triangular:

ANGELORVM DECVS O MICHAEL CHARE QVE AMICE DEI
PRECAMVR TE VT NOS CHRISTO IESV TVO SANCTO
SVFRAGIO COMMENDES VT NOBIS ALIQVANDO
CONTINGAT IN CELEESTIVN CIBIVN VENIRE
CONTVBERBIVM ET IMMORTALIS
BEATITVDINIS ESSE PARTICIPIBVS

Na edícula está representado São Miguel aniquilando o demónio, figura de vulto redondo em pose hierática e extremamente serena, com as asas abertas num já mais baixo-relevo sobre a superfície fundeira. O arcanjo traja uma armadura finamente lavrada, com um amplo manto cobrindo o braço direito e o ombro, esvoaçando aberto em suaves drapeados. Firme, veemente e impassível, de pé sobre o corpo retorcido do demónio, o Arcanjo ergue o braço direito empunhando a espada [hoje inexistente], pronto a desferir o golpe que se adivinha, enquanto a mão esquerda segura a balança [também desaparecida], à qual se agarra a hedionda e enfurecida figura negra com garras e asas de morcego. Como noutras representações coevas, o demónio puxa a si o mais baixo prato da balança, malograda-mente arrastando consigo as almas que aí se encontravam.

Todo o trabalho escultórico é muito delicado e minucioso, e o cinzelado bem cuidado no tratamento de todas as superfícies. A figura do arcanjo denota um bom conhecimento das proporções anatómicas e da sua relação eurítmica, com o vulto cumprindo um cânone

de cerca de sete módulos pela dimensão da cabeça (fig. 426). O rosto é muito gracioso e com feições delicadas, compondo uma expressão de grande serenidade – e complacência, por erradicação do mal – por contraste à violência da própria acção e da enorme agitação que caracteriza a repugnante e animalesca *facies* do demónio.

3 - O retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias

O retábulo obedece a uma composição muito idêntica àquela do retábulo de S. Miguel, do ponto de vista da estrutura diferindo, apenas, em pequenos aspetos. Constituindo uma estrutura semelhante, servindo de *suporte* ou *apresentação* de um único episódio narrativo, avança também projetante do pano de parede para a qual foi idealizada, igualmente emulando um pequeno *palco* no qual se desenrola a acção. No presente caso, vê-se ausente a distorção dos elementos formais, sem a pretensa sugestão da ilusória acentuação da profundidade (fig. 427).

Nos flancos da superfície anterior, que se encontraria encastrada no pano murário, a estrutura exhibe duas pilastras concebidas em baixo-relevo, sendo que toda a metade inferior representa, em alto-relevo, uma micro-arquitetura de um edifício de planta quadrangular organizado em dois pisos, e nos quais se rasgam, simuladas, pequenas portas e janelas de onde se salientam pequenas personagens (fig. 428). Pormenorizadas como no retábulo anterior, estas exibem ainda, no topo, e já por trás dos balaústres, uma figura relevada, a cada lado representando uma santa: a da esquerda segurando um recipiente semelhante a um cântaro de estreito gargalo (iconografia que não pudemos relacionar); a da direita, com boi deitado a seus pés, vê-se identifica por uma legenda pintada com o nome de *S. Ignes* (fig. 429).

Formando um bloco único com estes elementos, e conferindo um hábil jogo volumétrico a toda a estrutura, destacam-se frontalmente dois pilares decorados de *candelabra* e tríglifos no capitel. Organizando como numa sobreposição de ordens, aos pilares sobrepõem-se balaústres decorados com folhas de acanto e pendurados, sustentando, no topo, a flecha de uma abóbada de meio berço perpendicular ao plano de representação. De forma idêntica [à do retábulo de São Miguel], o espaço em que decorre a acção é coberto pela abóbada artesoada, embora, neste caso, os dois arcos que geram os três tramos não tenham sido escorçados, do mesmo modo que não se afastaram os elementos

de suporte frontais; isto é, não se empregou qualquer artifício perspectivo de distorção ou escorçamento na conceção da mesma, deixando esta de ser uma *representação*, para se assumir como verdadeiro *elemento arquitetónico* (fig. 430).

À “boca de cena” deste *proscénio*, encontram-se pendentes as chaves dos dois arcos referidos, tendo sido gerada entre si uma delicada grilhagem a todo o volume, com vários enrolamentos apartando-se de um querubim central, compondo uma interessante conjugação de volumes e vazados que notavelmente acentua o jogo lumínico gerado entre planos a diferentes profundidades.

No corte transversal da abóbada concebeu-se uma cornija que remata o topo da estrutura retabular, sobre a qual se destaca uma pequena estrutura compondo um frontão semicircular, e em cujo tímpano se encontra um delicado baixo-relevo com uma coroa de espinhos e os três cravos. Lateralmente, na prumada dos balaústres e das chaves dos arcos da abóbada, colocaram-se quatro pequenas urnas, e entre os espaços gerados a cada lado, dois medalhões com bustos femininos, com idênticos espessos enrolamentos a todo o volume interligando os vários elementos.

Em baixo, como suporte horizontal desta estrutura que configura o espaço destinado à representação, criou-se um entablamento formado por uma arquitrave, friso e cornija. Sob os pilares encimados pelos balaústres, destacam-se mísulas projetantes, com querubins em médio relevo. No friso relevaram-se as representações de quatro santas mártires, todas exibindo a palma e os instrumentos do seu martírio: da esquerda para a direita, Santa Apolónia, com a tenaz sobre o livro aberto; Santa Catarina, segurando a roda; Santa Bárbara segurando a torre; e Santa Luzia, com dois olhos numa bandeja.

Todo a estrutura é suportada por duas volutas contracurvadas, formando um plinto em quartela, invertido, triangulação cuja base é mais estreita que o topo. Ao centro executou-se a fresco uma pintura marítima.

No espaço de representação assistimos ao episódio em que Tobias, aconselhado pelo Arcanjo Rafael, retira o fígado e o coração do enorme lúcio que o havia tentado devorar nas margens do Tigre, vísceras que lhe permitirão derrotar o demónio que havia estrangulado sucessivamente os sete maridos de Sara, e já de regresso à casa paterna, curar a cegueira de seu pai. A cena é representada nas margens do rio, com as personagens representadas em vigoroso relevo, sobre o fundo policromado representando uma *veduta* campestre, à qual não falta a representação de uma edificação arquitetónica.

Tobias vê-se representado como um jovem, e em idade muito aproximada à de São Rafael. Sentado no chão e tendo o enorme peixe estendido à sua frente, com a mão esquerda Tobias abre o golpe no dorso do peixe por onde lhe retirou os órgãos, e exhibe na mão direita erguida, o fígado do qual extrairá a bÍlis curativa. A seu lado, de pé, e segurando um bordão, está representado São Rafael em pose magnânime, com o braço livre em gesto de indicar ao rapaz qual a acção correcta a tomar.

Ambas as figuras trajam túnicas, vendo-se por trás da cabeça de Tobias um chapéu de aba larga menos bem lançado. O Arcanjo, de feições algo andróginas, pretendendo-se evi-denciar a sua masculina figura, tem uma ampla abertura na veste que lhe permite o paço mais largo, a qual deixa entrever o joelho e coxa avançando, assim como as sandálias de compridas grevas que lhe cobrem as pernas.

Análise Geométrica

Tal como no início deste texto referimos, foi particularmente intrincada e complexa a análise geométrica de qualquer um destes retábulos. Depois de termos efetuado as medidas de cada obra, aferidos os *marcos*, calculados os respetivos *módulos*, e procurados os principais retângulos e as respetivas estruturas internas que os pudessem justificar como auxiliares de composição, foram sempre frustrados os resultados obtidos. De modo idêntico, ao verificarmos inoperativas estas iniciais metodologias, e aplicados os restantes métodos previstos nos *casos gerais dos retângulos*, voltávamos a ver logradas as nossas investidas. Por diversas vezes voltámos mesmo a repetir os processos.

Esta constatação conduzia-nos, como dissemos, a procurar outras soluções, nomeadamente, a considerar se teria existido um qualquer elemento que sobrepujasse os retábulos, entretanto desaparecido, mas que merecesse considerar, como noutros casos deste estudo aconteceu. Uma tal hipótese levou-nos a repensá-los, e a considerar mais longos os *marcos* respetivos; ou a procurar o seu encurtamento, como no caso das obras de Coimbra, por exclusão dos plintos que auxiliam o seu suporte. Os resultados foram sempre nulos.

Uma vez que tratávamos de *pale* do tipo pictural, a identificação do *marco* em que se inscrevia a representação via-se como uma solução plausível – uma vez que no caso de

pinturas, essa é a metodologia generalizadamente empregue¹⁰⁰³, e que em vários casos de edículas isoladamente analisadas igualmente o verificámos. Em todas as três obras este processo foi igualmente complexo, pois tornou-se difícil aferir o *marco* correcto no qual as representações se inscreviam. No caso da obra de Tomar, por exemplo, se tínhamos os limites inferior e lateral que *melhor* o determinavam, já o limite superior foi complexo de deduzir, pois poderíamos dizer que o espaço de representação se cingia ao painel representando o episódio em alto-relevo, embora nesse caso, como na *análise plástica* da obra explicitámos, dele excluirmos o *patíbulo* e as mãos de Cristo; ou incluir todo o entablamento até à cornija (e porquê); ou mesmo incluir toda a lúnula do arco. Incluir a arquivolta não se antevia uma opção, pois iríamos incluir um elemento da própria *estrutura* quando, agora, procurávamos o espaço *interior* da representação. Todavia, nas obras de Coimbra tivemos as mesmas dúvidas, motivo pelo qual, para todas, gizámos um grande número de traçados.

Deixando de parte a demasiado extensa descrição de todo o processo que nos conduziu¹⁰⁰⁴, passaremos a expor as nossas deduções.

1 - O retábulo do Calvário

Conduziu-nos a investigação a considerar o *marco* tomando toda a área interna de representação tomado até ao topo do patíbulo da cruz. Entre as diversas possibilidades de estruturar internamente o marco aferido, encontrámos o modelo das *consonâncias musicais 4/6/9* que estabelece a divisão dos lados respetivos segundo a mesma proporção. Tal como na metodologia referimos, depois de identificados os limites da representação e aferido o *marco*, para gizamento do traçado decorrente do *intervalo harmónico 4/6/9*, dividindo todos lados do marco com igual número de intervalos, e atribuindo a necessária importância aos pontos correspondentes, marcando a sua numeração a partir de qualquer dos vértices do *marco*, sequencialmente e no sentido anti-horário, aplicámos, depois, aos restantes lados, o mesmo processo. Unindo estes pontos entre si, obtivemos a seguinte es-

1003 Cf. BOULEAU, Charles, 1996; e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004.

1004 Importa referir que, de facto, fizemos e anotámos sempre essa descrição, num *relatório* de análise, pessoal, que sempre nos acompanhou, e que foi sempre necessário e muito útil, ao qual constantemente recorremos, num processo de sistemática comparação e identificação ao longo da nossa investigação.

trutura interna, baseada, sobretudo, em linhas oblíquas, as quais conferem uma particular dinâmica à composição (fig. 431).

Se a mais evidente interseção das linhas que unem os pontos extremos – correspondentes às diagonais – localiza o centro geométrico da composição, é sobre esse ponto que encontramos os pés crucificados da figura de Cristo. Mais importante, no entanto, é a forma como as figuras de Cristo e de Madalena se encontram dentro do mesmo intervalo determinado pelas cesuras 4 e 6, inclinação à qual o corpo da figura de Cristo notavelmente se adequa; ou de forma idêntica, todas as personagens em terra (exceituando-se o peão à direita), são conduzidas pelo mesmo intervalo *ascendente*, agora conduzido pelas linhas de união entre as mesmas cesuras nos lados verticais do marco respetivo. Por outro lado, realçamos igualmente a linha que liga o original vértice inferior esquerdo ao ponto de cesura 4 do lado superior, segundo a qual encontramos orientado o olhar de Cristo dirigido sobre o grupo constituído por Sua mãe e o discípulo dileto – de facto, a mesma linha pela qual vemos *estruturada* a inclinação da figura de Maria, e o braço erguido de Nicodemos.

Ainda do lado esquerdo da composição, aonde existe um efetivo número de linhas usada como auxiliares da composição, assinalamos a figura de João e de Nicodemos, ambas conduzidas pela mesma linha orientada pela cesura 6; ou as das santas mulheres, já mais próximas do madeiro.

Ao lado direito da cruz, as figuras dos dois cavaleiros encontram-se conduzidas pelas duas linhas que, partindo do ponto inicial do lado superior, são conduzidas aos pontos de consonância 4 e 6 do lado oposto; a primeira das quais igualmente orienta a inclinação da coxa ajoelhada de Madalena. Numa análoga possibilidade permitida por este conjunto de linhas, vemos guiada a inclinação do rosto da *seguidora de Cristo* e do cavaleiro em plano mais próximo.

Embora tenhamos apresentado uma versão simplificada deste traçado, podem ainda ser vistas algumas das suas linhas que poderão ter sido empregues para a representação dos anjos. De facto, ainda que não assinaladas, mas inidentificáveis, podemos referir as linhas de união entre as cesuras 4 e 6 do lado superior, com as cesuras 4 e 6 dos lados verticais, à esquerda e direita respetivamente, as quais se verifica terem contribuído para a melhor estruturação e organização daquelas figuras.

2 - O retábulo de São Miguel Arcanjo

Neste retábulo, embora tenha sido empregue o mesmo sistema de divisão interna decorrente da aplicação do mesmo intervalo musical, começando por dividir os lados do *marco* pelo correspondente número de espaços, a ordenação dos mesmos assinalou-se no sentido oposto. Assim, tomando como ponto de partida qualquer dos vértices, e agora seguindo o sentido horário, concedeu-se idêntica importância aos mesmo pontos 4, 6 e 9 correspondentes (fig. 432).

Com a aplicação deste traçado geométrico, em nosso entender, muito clara se evidencia a enorme *harmonia* desta composição. De facto, imediatamente se verifica a correta adequação das asas do Arcanjo em estrito cumprimento ao traçado; ou, de forma idêntica – e tornando bem patente toda a dinâmica que esta incute à composição – assistimos à inclinação de todo o corpo do *arquiestratega das hostes divinas*, corretamente seguindo o intervalo fornecido pelas cesuras unindo ambos os pontos 4 e 6 dos lados horizontais do *marco*.

A figura do demónio encontra-se igualmente bem conduzida e *delineada* pelas diferentes linhas do traçado geométrico: a asa esquerda erguida; ambos os braços ligeiramente fletidos – o esquerdo, erguido ao alto em desespero, e o direito puxando a si o prato da balança; ou, por fim, as duas pernas fletidas seguindo o mesmo alinhamento.

Muito interessante, porém, é o braço erguido do Arcanjo, guiado por uma das linhas do traçado, e a espada, entretanto desaparecida, cuja inclinação (pela configuração da própria mão), encontraria no traçado muito adequada justificação. De forma idêntica, assinalámos também a vermelho a possível inclinação do travessão da balança que o demónio desequilibra.

3 - O retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias

Tal como no caso da obra de Tomar, vê-se neste retábulo empregue o mesmo sistema de divisão interna que decorre de uma específica *consonância musical*, ou seja, de um traçado decorrente do mesmo intervalo musical 4/6/9 aplicado de modo igual aos lados do *marco*, neste caso, como se disse (e inverso ao anterior), ordenados sequencialmente no sentido anti-horário (fig. 433).

Nesta representação é igualmente bem patente a *harmónica* ordenação da composição por correta adequação dos vários elementos compositivos ao traçado regulador. Do ponto de vista compositivo, vê-se esta mais racional, dado o artista ter recorrido, com enorme sobriedade, apenas a dois pontos de *imanência* das linhas que haviam de estruturar a sua composição. Do ápice formado na ponta das asas do Arcanjo, vemos proceder um feixe de linhas em direção às marcações 4, 6 e 9 dos lados opostos. Como um feixe enviado por Deus, tomando o Arcanjo como instrumento da Sua vontade, *Manus Domini*, a sua linha central atinge, em baixo, Tobias. De facto, toda a figura do *mentor* se vê ali configurada: as asas em estrito alinhamento, o braço (e logo depois, o antebraço, por auxílio de outra linha do traçado), indicando ao jovem companheiro a acção correta a executar; ou o flanco da figura, à direita, cuja coxa, a perna e, por fim, o pé, com precisão apontando uma daquelas principais cesuras. Fruto das indicações do seu *tutor*, no extremo de uma outra *guia*, sempre do mesmo ponto originária, Tobias exhibe já, e ergue alto, o fígado *medicinal*.

Do vértice inferior, vemos partirem as linhas que auxiliaram o artista na organização das representações do peixe e da inclinação do corpo de Tobias, ajoelhado e ligeiramente reclinado segundo aquelas.

De importância maior, no entanto, encontramos as linhas *mestras* que assinalam a ligação dos intervalos entre lados opostos, vendo-se bem patente a inclinação dos corpos dos dois companheiros em *consonância* com aquelas, cujo emblemático bordão de São Rafael, verdadeiro *tutor*, simbolicamente assinala.

3.3.20 – RECONSTITUIÇÃO HIPOTÉTICA DE UM RETÁBULO NARRATIVO A PARTIR DOS SEUS FRAGMENTOS¹⁰⁰⁵

Introdução

Em meados do século XX, aquando da regularização do adro da igreja de São João, em Abrantes, foram identificados cerca de 20 fragmentos de pedra calcária, com decoração quinhentista. Esses fragmentos foram recolhidos, nessa altura, por Diogo Oleiro e por ele levados para o Museu Lopo de Almeida. Numa primeira caracterização, vê-se que os motivos decorativos destes fragmentos são bastante variados. Vários deles parecem ter pertencido a episódios narrativos de um retábulo pétreo de uma capela.

Não se conhece a origem dos fragmentos expostos, mas é bastante provável que pertençam a um retábulo que se encontrava no interior da igreja de São João. De acordo com o Dicionário Geográfico do Padre Luís Cardoso, escrito em meados do século XVIII, havia no interior da igreja de São João, do lado do Evangelho, uma capela dedicada ao Santíssimo Sacramento, encontrando-se aí um retábulo de pedra (cujo paradeiro era desconhecido até à recolha dos fragmentos em meados do século XX) representado os Passos da Paixão de Cristo. Pelo menos alguns dos fragmentos de pedra parecem corresponder a essa descrição, pelo que se pode aceitar que vários destes fragmentos pertenceram a esse retábulo “dos Passos da Paixão de Cristo” ou “do Calvário”, ou, também, como veremos, ao arco triunfal da capela, ou ainda a outras estruturas de tipo arquitetónico que eventualmente a integravam, os quais foram removidos da igreja por se encontrarem danificados, sendo então os mesmos enterrados no adro do templo.

Também se não conhece o autor do retábulo a que terão pertencido os fragmentos, mas as suas características estilísticas sugerem as oficinas ativas em Coimbra e os meados do século XVI.

Numa visita feita à igreja de São João reconhecemos, quer no exterior, quer no interior, a existência da Capela «do Santíssimo Sacramento» como a única subsistente que sobres-

1005 O presente texto decorre de um estudo efetuado para o Museu Ibérico de Arqueologia e Arte de Abrantes, e posteriormente editado na publicação internacional *Vox Musei* n.º 1, pp. 256-271 (HENRIQUES, Francisco, 2013).

sai do paralelepípedo constituído pelas naves, precisamente do lado do Evangelho, junto à saída para a Sacristia. A capela terá sido muito danificada no Terramoto de 1755, o que ditou a sua profunda transformação num mero altar à face da parede da nave, tal como os restantes. No entanto, por detrás desse altar, subsiste o espaço da capela, sendo visível, no exterior e no interior, a cúpula que a encimava.

A investigação realizada, que a seguir se expõe, ilustrada por desenhos de reconstituição que incorporam os fragmentos, procurou esclarecer a integração desses mesmos fragmentos, quer no arco triunfal da capela, quer na estrutura narrativa e compositiva do retábulo, bem como a mais correta datação e atribuição de autoria para esses vestígios, tendo em conta os patronos conhecidos da igreja de São João, assim como a presença em Abrantes e no Sardoal de importantes escultores que estavam ocupados nas obras do Convento de Cristo, em Tomar, em meados de quinhentos.

1.1 - Os Fragmentos Descobertos Pertencentes ao Retábulo dos Passos da Paixão de Cristo da Primitiva Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja de São João

No mais interessante de todos vê-se uma cena da Via-sacra, com Cristo levando a cruz às costas e Santa Verónica beijando a túnica do Redentor, ao mesmo tempo que ostenta um pano com a Vera Efigie do Salvador (fig. 434). Parece discernir-se, num segundo registo da mesma cena, um soldado a agarrar outra figura. Um outro fragmento mostra os restos de uma figura que parece sustentar os restos de uma cruz, que se harmoniza com o fragmento anterior, o que leva a pensar num sector lateral da mesma cena, a decorrer por detrás de Jesus transportando a cruz, que identificaria talvez a figura de Simão Cireneu (fig. 435). Se estamos, de facto, perante o passo da Paixão em que Jesus, já auxiliado por Simão Cireneu, encontra a Verónica, temos um interessante paralelo iconográfico, pouco anterior, no painel pictórico Cristo a caminho do Calvário do Retábulo do Convento de Jesus de Setúbal (cerca de 1520-1530).

O outro fragmento de cena narrativa mostra Maria e João juntos, olhando para o alto, o que indicia estarem a presenciar a crucificação. Faria parte, porventura, da principal cena narrativa do retábulo, o Calvário (fig. 436).

Há mais fragmentos com restos de figuras de possíveis cenas narrativas, mas de momento impossíveis de identificar. Alguns dos fragmentos apresentam conchas de coroa-

mento de nichos ou de frontões, enquanto outros apresentam diversas figuras humanas de difícil identificação, mas que fazem parte dos modelos habituais de decoração renascentista. De destacar, nesse conjunto, um fragmento com um centauro, outro com um templete e ainda um outro com quatro cascos de um animal que seria um cavalo, mula ou burro.

No entanto, é possível que alguns destes fragmentos não pertencessem ao retábulo. Um deles parece ser uma goteira, portanto um elemento exterior, enquanto noutro é visível o arranque de uma curvatura lateral, sendo possível que fizesse parte do arco de um portal, talvez o acesso à capela do Santíssimo Sacramento, ou mesmo de um possível arco de enquadramento do próprio retábulo.

1.2 – O Processo de Reconstituição

1.2.1 - O Arco Triunfal da Capela

Depois de analisados os vários fragmentos, foi-nos possível identificar um baldaquino/lanternim concheado, destacando-se projetante do restante bloco. No topo da peça, por cima e detrás do lanternim em alto-relevo, nasce um conjunto de molduras concêntricas descrevendo um arco, conjunto esse que acompanha o perfil idêntico de um excerto da própria peça. No intradorso desse excerto de arco encontram-se esculpidos relevos decorativos com enrolamentos de caráter fito e zoomórfico de notável qualidade escultórica, quer ao nível do desenho como do cinzelado (fig. 437).

Dadas as suas características formais, considerámo-lo parte integrante de um arco – talvez o arco triunfal de acesso à referida capela «do Santíssimo Sacramento» – e identificámo-lo com a imposta do pé-direito esquerdo do mesmo.

Tomando como ponto de partida o perfil deste bloco – e considerando o conjunto das várias molduras concêntricas lavradas (entre as quais a moldura que delimita externamente uma arquivolta), e também uma série de linhas horizontais e verticais presentes no baldaquino e no lanternim que indicam a verticalidade da peça – foi-nos possível aferir o diâmetro do intradorso com uma medida aproximada de 290 cm.

Na visita à igreja de São João Baptista, por ocasião desta investigação, efetuámos aí um levantamento de medidas do arco que atualmente ocupa o mesmo lugar. Assim, estimámos que o vão atual – medido no intradorso dos pedestais dos pés direitos – é de cerca

de 293 cm. Esta medida tão aproximada entre ambos leva-nos a admitir que o atual arco terá vindo ocupar – com os necessários ajustamentos – a original estruturação tectónica.

Sem outros dados que nos pudessem indicar a hipotética organização compositiva da restante estrutura do referido arco, optámos por idealizá-la seguindo uma tipologia generalizada, baseada nos modelos mais comumente empregues no período da renascença, a que o mesmo indubitavelmente pertence. Assim, e ainda que sem o estrito cumprimento das normas tratadísticas (que, de uma forma generalizada, não temos observado integralmente normalizada e respeitada [sobretudo ao nível da implementação das respetivas proporções] no acervo de idênticas estruturas na presente dissertação analisadas), organizámos esta estrutura empregando os seguintes elementos:

- O emolduramento: organizado como numa sobreposição de ordens – com pilastras almofadadas sobrepostas, as inferiores assentes sobre pedestais e as do segundo registo (já ladeando o arco) com um balaústre frontalmente adossado auxiliando a sustentação do entablamento ligeiramente projetante.

- O entablamento: constituído por cornija de três molduras, friso almofadado, e arquitrave de três bandas.

- O arco encontrado e respetivos pés-direitos.

- Sem possuírmos qualquer dado adicional que nos fornecesse mais indicações e/ou soluções compositivas, optámos por empregar o entablamento horizontal [sem frontão], igualmente muito utilizado neste período¹⁰⁰⁶.

Tendo sido encontrado o vão e arquivolta do arco com linhas por nós delineadas sobre a imagem da peça original, copiámos e invertimos horizontalmente o elemento de partida (com uma coloração azul na imagem), colocando-o no extremo oposto, à direita do arco – reproduzindo simetricamente a peça complementar da estrutura (fig. 438).

Prosseguimos, então, com a delineação da restante estrutura, importando referir que para encontrar a largura e altura total do arco – considerando os seus extremos – tomámos como ponto de partida a medida do vão e da flecha, e seguindo uma das metodologias e tipologias mais comumente empregues por artistas deste período em território nacional,

1006 Apenas referindo alguns dos que consideramos em maior proximidade cronológica, os arcos das três capelas da igreja de Santa Eufémia, em Penela; o da capela à epístola, na paroquial de Redinha; o arco da capela dos Gorjões, na Roliça; o triplo arco da igreja do Santo Milagre, em Santarém.

recorremos a um dos possíveis sistemas geométricos de proporção subjacentes ao traçado e organização compositiva da obra.

Assim, na continuidade vertical do intradorso, tomando a base da cúpula semiesférica do baldaquino/lanternim que delimitaria superiormente um nicho, e a marca externa do bordo esquerdo do mesmo bloco, prolongámos para baixo a altura dos pés direitos, terminando-os assentes sobre os já referidos pedestais. Seguidamente, adicionámos exteriormente as duas pilastras do emolduramento, mantendo, como habitualmente, a altura dos pedestais dos pés-direitos, e terminando-as, no topo, à altura das impostas do arco, observando ainda a inclusão de um capitel, e do entablamento que aí também toma lugar.

No segundo registo, ladeando o arco, empregaram-se duas pilastras não capitelizadas de igual secção, frente às quais se adossam dois balaústres. Este conjunto suporta, então, o referido entablamento que apresenta duas projeturas sobre estes elementos de suporte.

Afigurou-se-nos interessante verificar que a estrutura assim ideada, tomando apenas o vão do arco como medida, quando transposto e composto sobre uma fotografia do arco atual, se lhe adequa com enorme proximidade (fig. 439).

Desta forma, no desenho assim proposto, a altura do vão resultante terá, aproximadamente, 585 cm; a altura do arco 690 cm; e a sua largura total 500 cm (estas últimas tomadas no topo e nos extremos laterais da cornija).

Embora não haja dados concretos neste sentido, colocámos um escudo de armas dos Almeidas no fecho do arco, como também habitualmente aconteceria (utilizando, para tal, uma peça do museu que sabemos não pertencer ao arco, mas que serve aqui o propósito figurativo, também colorido a azul na imagem). Da mesma forma, os dois *tondi* que colocámos nas cantoneiras servem também o propósito de nos aproximarmos da tipologia mais comumente utilizada na época.

Sendo que o baldaquino remataria superiormente um nicho (para o qual, no conjunto de peças encontradas, em nenhuma identificámos o fragmento de uma mísula), utilizámos uma imagem de São Pedro em vulto perfeito, relativamente integral, pertencente à coleção do museu e datada do mesmo período (colorida a vermelho na imagem). Tendo a peça cerca de 90 cm, hipoteticamente adequar-se-ia à altura e largura do nicho em questão no lugar que canonicamente lhe é reservado, servindo o propósito de conferir maior completude a esta estrutura ideada. Importa acrescentar, neste sentido, que nos coibimos de incluir qualquer desenho de ornamentação, cingindo-

-nos apenas aos almofadados do friso, das pilastras e respetivos pedestais – mesmo considerando a existência dos habituais enrolamentos e elementos decorativos, ou dos balaústres relevados que simulariam o “sustentáculo” das mísulas projetantes para suporte das figuras de devoção.

Uma outra peça captou igualmente a nossa atenção: falamos de um fragmento de uma pilastra no qual é possível identificar um outro baldaquino/lanternim, também concheado, destacando-se de uma de duas faces lavradas (fig. 440). Na outra face, contígua e em ângulo reto para a direita da anterior, o fragmento evidencia uma série de relevos, dos quais se destaca um medalhão com um busto masculino de um frade (?) de idade avançada e longas barbas, que já foi tomado como uma representação do Condestável Nuno Álvares Pereira. O medalhão insere-se entre fustes de finos balaústres, dos quais brotam enrolamentos simétricos de motivos fito e zoomórficos de gosto renascentista.

Dadas a estruturação do fragmento e a articulação entre elementos (um baldaquino de um nicho relevando-se frontalmente, com uma face ornamentada no intradorso; e, sobretudo, a adequação das medidas de ambas as faces em questão) levou-nos a considerar a sua conjugação e adequação a esta mesma estrutura hipotética. Assim, objetivamente, a sua colocação será abaixo do primeiro nicho, considerando uma altura aproximada de 90 cm da imagem de São Pedro, a inclusão da mísula de suporte, e ainda um possível balaústre em relevo, simulando uma estrutura que partiria da base do fuste da pilastra (no almofadado), funcionando como suporte deste nicho inferior, e que continuaria como suporte da mísula do nicho superior. Sem que conheçamos as tipologias, medidas, e decoração de todos estes elementos, coibimo-nos de os incluir. Para melhor identificação no desenho obtido, mantivemos lado a lado a face do intradorso da pilastra. No sentido de estabelecer a habitual composição simétrica do arco, também esta peça foi copiada e invertida segundo o seu eixo vertical, ocupando o mesmo lugar no pé-direito oposto (também colorido a azul).

A silhueta da figura humana serve de escala de referência nestas reconstituições, medindo os habituais 175 cm.

1.2.2 - O Retábulo “do Calvário” ou “dos Passos da Paixão de Cristo”

Como foi anteriormente referido, em dois dos fragmentos encontrados podem ser identi-

ficadas figuras alusivas a dois passos da Paixão de Cristo, e dos quais partimos para uma hipotética reconstrução do retábulo que naquela capela se encontrava.

Nem sempre a análise detalhada dos restantes fragmentos nos permitiu óbvias indicações, embora tenha sido possível verificar a existência de excertos de outros baldaquinos (fig. 441); de fragmentos de conchas – alguns de grandes dimensões (fig. 442); de excertos de pilastras com baixos-relevos de balaústres (fig. 443); ou ainda de enrolamentos de volutas.

Noutros casos, foi-nos possível verificar a existência de outras personagens – umas mais óbvias e conclusivas do que outras:

- Num primeiro caso é possível identificar um centauro a galope com uma aljava às costas, com o tronco voltado sobre a garupa, apontando e estirando o arco com uma flecha (fig. 444). Na mesma peça é visível, também, à direita do relevo anterior e num espelho ligeiramente reentrante, um grande mascarão. Neste caso, pensamos que se tratará, talvez, de um fragmento de uma predela – local em que, em alguns casos, verificámos a existência de elementos de carácter mitológico.

- Um outro fragmento exhibe duas personagens em baixo-relevo, lado a lado, voltadas para a direita, envergando túnicas e sem que se possa dizer tratar-se de figuras masculinas ou femininas, nem verdadeiramente afirmar o contexto em que se poderiam inserir (fig. 445).

- Um pequeno fragmento com um anjo (fig. 446) – talvez de mãos postas em adoração; talvez segurando um turbulo, hoje inexistente; talvez segurando um instrumento musical também desaparecido.

- Num outro fragmento vê-se uma figura masculina barbada, sentada e trajando uma toga assertoada – a seus pés, à esquerda, pode ainda ser identificado um pequeno anjo com as mãos ligeiramente erguidas (fig. 447). Tal conjugação orienta-nos para a identificação de São Mateus, com o anjo – o seu atributo – segurando o tinteiro no qual o evangelista molha a sua pena. Com frequência os evangelistas surgiam figurados na predela.

- Por fim, voltamos a referir o bloco onde se pode ver a metade inferior de uma figura masculina, envergando uma túnica e calçada com botas, frente à qual resta uma secção paralelepípedica fragmentada (fig. 435). Dadas as suas características, e existindo uma grande proximidade com a orientação do fragmento paralelepípedico, pensamos poder tratar-se de uma das figuras do Caminho do Calvário, talvez Simão Cireneu auxiliando Cristo a transportar o madeiro, como atrás também se referiu.

Tomando em consideração as indicações do Padre Luís Cardoso no seu já citado Dicionário Geográfico, uma vez que a capela era dedicada ao Santíssimo Sacramento, o retábulo deveria ter uma clara dimensão eucarística, ou seja, na sua organização incluiria um sacrário.

Reunindo todos estes dados, procedemos a uma tentativa de reconstituição hipotética do retábulo ali existente. Começámos, então, por efetuar um escalamento proporcional das fotografias frontais de todas as peças encontradas tendo em conta as suas medidas reais, reunindo-as, depois, num mesmo documento de uma aplicação de tratamento e composição de imagem em suporte digital. Com os fragmentos analisados e medidos in loco, tornou-se possível o seu arranjo harmónico e proporcional e, desta forma, mais objetivamente discernir, comparar e articular alguns aspetos de carácter compositivo:

Em primeiro lugar, por óbvios motivos de carácter teológico e devocional, sabemos que num ciclo da Paixão o episódio que habitualmente recebe maior destaque e assume uma posição central será sempre o da Crucificação. Do mesmo modo, observável de forma transversal noutras organizações retabulares coevas, ladeando a cena central temos sempre um episódio precedente e outro sequente, à esquerda e à direita respetivamente.

Verificámos que os fragmentos nos quais são identificáveis personagens [o excerto no qual é possível reconhecer parte do Caminho do Calvário, com Cristo carregando a cruz, a Verónica ajoelhada, e um ou dois verdugos (fig. 434); o excerto que identificámos com pertencente à Crucificação, com São João amparando Maria, e Madalena ajoelhada (fig. 436); e, por fim, o excerto com a metade inferior da figura masculina frente à qual se destacaria um paralelepípedo (fig. 435)], as figuras evidenciam uma notável proximidade de escala. Mais ainda, após efetuarmos o prolongamento das linhas que formam os braços da cruz no Caminho do Calvário, constatámos que o excerto fragmentado de secção paralelepipedica frente às pernas da figura que hipoteticamente passamos a denominar Cireneu, particularmente se lhe adequa, quer nas dimensões, quer na inclinação. Este último facto levou-nos a considerá-las parte integrante do mesmo episódio narrativo (fig. 448).

Embora esteja muito incompleto o relevo da Crucificação, apenas se distinguindo o conjunto de personagens já citado, será óbvia a existência de Cristo Crucificado com uma altura elevada da cruz relativamente às outras personagens. Faltando a figura crucial deste episódio narrativo, procurámos uma crucificação com características idênticas entre o vasto conjunto de retábulos pétreos em território nacional do mesmo período, tendo en-

contrado no retábulo do Calvário da capela dos Vales, em Tomar, uma organização que se lhe podia adequar. Recortámos a referida imagem pelos seus contornos, e compusemo-la proporcionalmente, colorindo-a de azul para uma acautelada diferenciação, localizando-a de acordo com os eixos da direção do olhar de Cristo sobre o grupo, e o de João para Jesus.

Verificámos ainda que alguns dos fragmentos de baldaquinos encontrados assumem dimensões demasiado grandes para que pudessem pertencer a quaisquer nichos dos elementos de suporte da estrutura retabular (i.e. as pilastras), ou mesmo ao sacrário, e que alguns dos fragmentos continuavam a não sugerir qualquer identificação na proximidade do conjunto que se começava a organizar.

Dadas a qualidade plástica e a dimensão das figuras nestes fragmentos encontrados, pensamos tratar-se de uma obra maior, ideada por um escultor idóneo e de apurada erudição artística. Como tal, pensamos ser indicado estabelecer um sistema compositivo adequado ao estatuto do hipotético escultor, e organizá-lo segundo as normas e preceitos da tratadística relativos à harmonia e simetria preconizados para a tessitura do conjunto e dos diferentes elementos estruturais.

Sem que existissem outros dados conclusivos relativamente à máquina retabular que estabelece a ordenação dos diferentes episódios narrativos e imagens icónicas, e baseando-nos nas supracitadas medidas do arco da capela do Santíssimo, calculamos que a largura interior desta rondasse os 400 cm, e que o retábulo – que se adequaria à sua parede fundeira – teria uma medida ligeiramente inferior, com cerca de 350 cm.

Relativamente aos retábulos pétreos deste período, nomeadamente nos eucarísticos, não é possível estabelecer uma tipologia uniforme, sabendo, no entanto, que em muito maior número são *aproximados* dos trípticos, quase sempre com dois registos (ou de registo único sobre uma predela). Embora a grande maioria incluía uma predela, algumas vezes apenas assentam sobre uma base, sendo a generalidade coroada por um frontão também de tipologia muito diversificada: triangulares, semicirculares, etc.; sendo mais raros os retábulos de entablamento horizontal, ou seja, desprovidos de frontão.

Elemento central a toda a obra encontrar-se-ia o sacrário, certamente concebido, como era usual em retábulos eucarísticos deste período em território nacional (e peninsular), emulando uma micro arquitetura de planimetria semicircular. Tal como nos foi dado a observar, quase sempre talhadas num bloco de pedra único e correspondente ao corpo central, estas peças recebiam um particular destaque compositivo na respetiva máquina

retabular, avançando projetante para além de toda a estrutura. As suas dimensões podiam ser as mais variadas, na maioria dos casos ocupando toda a dimensão horizontal daquele corpo, e geralmente estendendo-se a toda a sua dimensão vertical, de tal forma que, no topo, muitas vezes, concorriam para a decoração do entablamento superior do retábulo. Habitualmente emulavam um pequeno templete organizado numa sobreposição de registos, com lanternins compostos de vários tambores, estes minuciosamente lavrados com pequeninas janelas, arcobotantes, e uma plêiade de outros pequenos elementos ativamente contribuindo para o deleite visual do devoto.

Baseando-nos nestes pressupostos óptimos, então, por uma estruturação em três corpos, com um registo único, uma predela e a base, assentando a máquina retabular sobre um embasamento frente ao qual se situaria o altar. Desta divisão resultam, assim, seis espaços de representação: os três superiores destinados aos episódios narrativos; dois inferiores, laterais, que subdivididos se destinariam a quatro representações icónicas; e um ultimo, central, reservado ao sacrário.

Assim, estruturámos o conjunto de modo a que, sobre a base, assentem quatro pilastras não capitelizadas organizando os três corpos com igual largura e assegurando o suporte do entablamento que marca a altura da predela e a divisão para o primeiro registo.

Neste primeiro registo, à imagem de outros que frequentemente temos encontrado, também a ordenação dos espaços de representação é formada por quatro pilastras capitelizadas, mas estas com balaústres frontalmente adossados. Os três passos da Paixão de Cristo tomariam, então, aqui lugar.

Por fim, assente sobre as pilastras reforçadas pelos balaústres, o entablamento remataria a estrutura retabular coroada com um frontão para o qual ainda não se antevia definição.

Quanto ao sacrário, perante a inexistência de qualquer fragmento que se lhe adequasse, optámos pela utilização de um modelo generalista e hipotético, cumprindo os requisitos supraidentificados, e ocupando, em altura, todo o primeiro registo.

Um primeiro problema se colocava então: o relevo da Crucificação, dada a altura da cruz, necessitava de assumir uma maior dimensão relativamente aos episódios narrativos laterais (o que é frequente em muitos outros exemplares coevos – como por exemplo, o retábulo do altar-mor da Sé da Guarda). Tal condicionante levou-nos a reformular a estrutura retabular e voltar a elevar o entablamento superior – e, por isso, a sugerir a existência de um segundo registo apenas acima dos corpos laterais.

Desta forma, adequa-se, na edícula à esquerda, o fragmento do Caminho do Calvário, com Simão Cireneu mais atrás auxiliando Cristo a suportar o peso da cruz, tomando a figura de Cristo uma posição central relativamente ao espaço de representação.

Na edícula central – com a figura de Cristo Crucificado assumindo a posição central na edícula – o fragmento com João, Maria e Madalena deverá encostar-se à pilastra à esquerda, uma vez que por trás de João é ainda visível um excerto da mesma. Por suposição, à direita da cruz, deveria estar o habitual grupo de soldados e, ao fundo, em baixo relevo, talvez, uma representação de Jerusalém.

Na edícula à direita supomos que se deveria encontrar um relevo com uma Descida da Cruz, ou uma Lamentação, episódios seguintes e com igual caráter devocional, suscitando e concorrendo para os mais profundos e pungentes sentimentos de piedade. Sem que seja objetiva a colocação do fragmento com as duas figuras togadas voltadas para a direita (fig. 445), pensámos oportuno inclui-lo nesta edícula supondo que este baixo relevo poderá representar quaisquer personagens que se diferenciem do grupo central – em alto relevo – mais afastadas e num plano recuado.

Nas duas edículas sobrepujando os episódios laterais, era comum estarem representados anjos em oração, de mãos postas, pairando ou ajoelhados ladeando a figura do Crucificado. Desta forma, adequando-se ao referido espaço de representação, optámos por aí colocar o pequeno fragmento com o anjo (fig. 446), clonando e colorindo o seu simétrico na edícula oposta).

A presença dos quatro Evangelistas era comum em quase todas as máquinas retabulares deste período, sendo-lhes habitualmente reservado os espaços da predela. Neste sentido, adequando-se-lhe o fragmento com São Mateus, também aí o colocámos.

Punha-se, ainda, a questão do coroamento da estrutura retabular, sabendo-se não existir uma tipologia regular para os frontões então empregues. Foram comuns as tipologias já referidas, mas muitas outras estiveram também em vigor, dentre elas, também, a utilização de um coroamento sob a forma de um templete de planimetria circular, com uma cúpula semiesférica suportada por colunas ou balaústres – ele mesmo constituindo um baldaquino – com uma cortina aberta ao centro (atada aos balaústres ou, por vezes, apartada por anjos), revelando o cálice e a hóstia sagrada (no retábulo da mesma invocação, na capela dos Meneses, paroquial de Cantanhede). Acontecia, também, que lateralmente a este templete, dois arcos nascendo a partir de acrotérios sobre os extremos do entabla-

mento se fechassem sobre aquele, conferindo uma tipologia semicircular ao conjunto. Por vezes, esses campos assim criados eram concheados ou preenchidos com outros relevos.

Assim, o grande bloco com um baldaquino concheado, cupulado e encimado por um lanternim de tambor com pequenas janelas e pequenas figurinhas debruçando-se para o exterior, sendo de maiores dimensões que os restantes fragmentos, pareceu-nos adaptar-se a esta função. Da mesma maneira, também a grande metade de vieira (fig. 442) se podia adaptar ao campo sob o arco formado entre o templete e o acrotério. O cálice e a hóstia sagrada, como evocação da celebração da Eucaristia enquanto memorial da Última Ceia estabelece, assim, uma direta ligação simbólica com o sacrário na predela, fazendo referência ao mistério Pascal de Cristo (entre ambos e ao centro da composição retabular) que por Seu sacrifício redime a humanidade (fig. 448).

1.3 – Idoneidade Artística e Esmero Escultórico

Tal como anteriormente referimos, algumas características plásticas destes fragmentos nos levam a considerá-los como obras de muita qualidade escultórica, importando agora realçá-los:

No fragmento que permitiu a reconstrução do arco – o excerto de um baldaquino concheado, encimado por uma cúpula com um lanternim – desde logo assinalámos as características notáveis de desenho e de cinzelado dos relevos finamente lavrados no intradorso do arco, abundantes em pequenos pormenores. Não de menor importância, acresce referir, também, o esmerado modelado da cúpula do lanternim coberta por pequenas telhas, ou o preciosismo e detalhe com que são tratados os elementos estruturais de suporte das janelas – pés direitos, e arcos de volta perfeita – primorosamente trabalhados.

Também o grande baldaquino/lanternim, por nós empregue como coroamento da hipotética reconstituição do retábulo, exhibe idêntico esmero nos mesmos elementos das janelas em arco de volta perfeita rasgadas em volta do lanternim, mas incluindo, ainda, pequenas figurinhas que se debruçam, conversando e assistindo ao desenrolar dos acontecimentos. Embora de carácter miniatural – e agora bastante mutiladas – figurariam como que comentando o desenrolar da narrativa exposta, conferindo um notável carácter de encenação a toda a representação, simultaneamente referenciando e circunstanciando o quotidiano e, dessa forma, invocando a presença do espectador.

No fragmento do Caminho do Calvário, é notável a posição esforçada de Cristo sob o peso da cruz, bem como a modelação das pernas sob a túnica caindo em suaves e naturais pregueados. No conjunto, importa ainda realçar o fino tratamento da sobrevivente mão de um dos verdugos e o tratamento global das suas vestes reproduzidas com rigor. Notável ainda é o rosto condoído da Verónica, ou o fino tratamento com que vemos suavemente esculpido o rosto de Cristo no seu lenço, o pregueado da sua saia, ou a vegetação que cobre o terreno.

No fragmento da Crucificação, podemos fazer as mesmas observações referentes ao modelado dos corpos e dos panejamentos, mas o que mais nos chama a atenção é a sobreposição de João a uma pilastra decorada (atrás de si), percebendo-se todo o grupo avançando para além do espaço de representação, sobrepondo-se mesmo aos elementos estruturais da máquina retabular. Nada nos indica poder existir aqui um *contiunuum* espacial, mas esta característica, por si só, evidencia já a *maniera* que só em poucos escultores a trabalhar neste período em Portugal se observa (fig. 449).

1.4 - A Importância da Figura Mecenática por detrás da Obra

Por tudo que se disse cremos estar em presença de uma obra escultórica de vulto maior, certamente encomendada a um escultor idóneo e cuja qualidade artística havia já sido comprovada – seguramente acompanhado por uma equipa de artífices que vinham laborando na região – mas, certamente, por encomenda de um nome de vulto na sociedade de então. D. Jorge de Almeida. Só uma tão eminente figura poderá encarnar o comitente que procuramos, estabelecendo as pontes que permitirão clarificar algumas das lacunas referentes à existência desta obra.

Embora seja bem conhecida e já muito referenciada a sua figura mecenática, já por nós referida noutra local desta dissertação, será importante realçar alguns aspetos de interesse maior¹⁰⁰⁷, porquanto D. Jorge fosse filho de D. Lopo de Almeida, o primeiro conde de Abrantes, e vedor da fazenda de D. Afonso V; alcaide-mor das vilas de Abrantes, Punhete

1007 SOUSA COSTA, António Domingues de, 1990; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 2002; BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2009.

e Torres Vedras, senhor de Abrantes, Sardoal, Mação e Almendra, a que acresce ainda referir ter sido o terceiro neto de D. Pedro I e D. Inês de Castro. D. Lopo foi uma figura maior do seu tempo, tendo visitado importantes focos da cultura humanística de antanho (Nápoles, Siena, Florença e Roma), e conhecido figuras mecénáticas de relevo do Renascimento; integrou diversas missões diplomáticas de incontornável relevo, entre as quais a do casamento da infanta D. Leonor de Portugal – irmã de Afonso V – com o imperador Frederico III, ou a do casamento da infanta D. Joana com o rei francês, Luís XI.

A mãe de D. Jorge de Almeida foi D. Beatriz da Silva, parente dos Silvas de São Marcos, dama da rainha D. Leonor de Aragão – a esposa de D. Duarte – e camareira-mor da rainha D. Isabel, a primeira mulher de D. Afonso V.

Entre abundantes dados documentais tratados por Sousa Costa¹⁰⁰⁸, destaca-se o facto de, logo a 8 de novembro de 1469, e apenas com 10 anos de idade, ser referido como “*clerico Egitaniensis diocesis*”; ou, em anos seguintes, pela pena do próprio papa, o seu nome consta de documentos referentes a promoções, atribuições e prebendas; sendo ainda conhecida, de data posterior, vasta correspondência com Lourenço de Medici. É pela mesma documentação que temos a notícia que, com a idade de 15 anos, à época frequentando estudos de Direito na Universidade de Perugia, lhe foi conferida a igreja paroquial de São João de Abrantes, a mesma de que era padroeiro seu pai, D. Lopo de Almeida.

Pertencente a uma influente e bem relacionada família da nobreza orbitando na esfera da maior proximidade da família real; com uma tão próxima ligação a Abrantes e à própria igreja de São João Baptista; figura de inequívoca acção mecénática de evidente pensador humanista e contactando diretamente com os mais reconhecidos nomes do panorama artístico de então, talvez investigações futuras e novas pesquisas documentais poderão corroborar a nossa opinião relativamente à relação direta de D. Jorge de Almeida com as obras às quais estes fragmentos pertenciam.

1008 SOUSA COSTA, António Domingues de, 1990, p. 759.

3.4 - Da Geometria ao Estilo: questões de atribuição de autoria colocadas pelo presente estudo, sobretudo no caso de João de Ruão

Neste último ponto, daremos continuidade e aprofundaremos – sobretudo no que concerne a João de Ruão – as observações que fomos fazendo, ao longo desta Parte III, relativamente às questões de atribuição autoral colocadas pelo estudo geométrico que realizámos das diversas composições retabulares e para-retabulares que considerámos. Já referimos, quer para as obras habitualmente atribuídas a Nicolau Chanterene, quer para outras atribuídas a Diogo Jacques ou mesmo a João de Ruão, as discrepâncias encontradas entre o rigor e as características de certos traçados encontrados em obras seguramente atribuídas ou mesmo documentadas desses autores e outras atribuições, propostas nalguma historiografia, de obras em que se não detetam esses traçados ou se detetam outros, obrigando a uma revisão dos termos dessas atribuições, seja retirando-as do elenco das obras assinadas a esses autores, seja reequacionando a informação subjacente aos percursos desses mesmos autores.

Vamos tomar como caso de estudo privilegiado da relação entre o estudo geométrico e compositivo e as questões de atribuição autoral a obra de João de Ruão, uma vez que, na consideração de todo este vasto conjunto de tão notáveis obras retabulares em pedra deste período, de imediato nos deparamos com a extensa e incontornável obra desse vulto maior da escultura renascentista em Portugal.

Se, até ao momento, só vagamente relacionámos o seu nome com algumas dessas obras, ficou claro que, neste último e importante agrupamento, lhe é atribuída a grande maioria. Importa, por isso, atermo-nos um pouco sobre a sua figura, num percurso que tem vindo a ser traçado por vários autores que analisaram as “diferentes expressões que a sua obra foi adquirindo”¹⁰⁰⁹, estudos nos quais nos fundamentámos para a presente pesquisa, dentre eles destacando-se o importante contributo de Prudêncio Quintino Garcia – na reunião e publicação de grande parte da documentação relativa à vida e obra de João de

1009 BORGES, Nelson Correia, 1980; e 1981, pp. 23-52; DIAS, Pedro, 1995 a), pp. 23-26; GARCIA, Quintino, 1913; GONÇALVES, António Nogueira, 1979, pp. 13-22, 115-170, 171-179 e 233-263; DESTERRO, Maria Teresa, 2001.

Ruão¹⁰¹⁰ – ou de outros tantos autores que à escultura portuguesa se dedicaram, como seja o caso de Aarão de Lacerda, António Augusto Gonçalves, Reynaldo dos Santos, Vergílio Correia, António Nogueira Gonçalves, Túlio Espanca, Pedro Dias, J. E. Horta Correia, Pedro Almeida Flor, Fernando Grilo, Francisco Lameira ou Carla Gonçalves, entre outros.

Chegado ao território nacional algures entre 1528 e 1530, claramente a escolha de João de Ruão se orientou para Coimbra, porquanto a *lusa Atenas* era o mais insigne estaleiro para concretização e difusão, em Portugal, da nova linguagem formal do Renascimento: “a cidade do Mondego arvorava-se [então] em centro cultural de primeira grandeza”¹⁰¹¹. Ruão aí viverá até 1580, ano do seu falecimento, deixando ecos da sua arte e da sua mestria, quer em ampla e muito reconhecida obra – que não se restringiu ao âmbito da escultura – como pela propagação de notáveis conhecimentos cujas repercussões haveriam de perdurar na produção escultórica local.

A vasta clientela para que trabalhou e a excelência do seu trabalho, certamente lhe granjearam reconhecimento e um importante número de outras relações, muitas vezes ligadas a outros estratos sociais, amizades que lhe proporcionaram “graças e louvores de alguns mecenas”¹⁰¹².

De importância maior terá sido, certamente, o relacionamento com outros grandes vultos do meio artístico nacional, com os quais, desde logo, se manteve em tão estreita proximidade e que não se restringiram, apenas, aos relacionamentos laborais que manteve, entre outros, com os irmãos Castilho (Diogo, sobretudo). O seu inequívoco talento artístico permitiu-lhe, logo após os primeiros trabalhos em Santa Cruz, estabelecer-se no seio de uma importante família de artistas, porquanto fossem pintores reconhecidíssimos a trabalhar para os mais importantes encomendadores – e eles mesmos, conhecedores de algumas das metodologias geométricas que neste estudo abordámos¹⁰¹³. Sabe-se, de facto, por documentação coeva, que já em 1530 João de Ruão se encontrava em Coimbra¹⁰¹⁴, ca-

1010 GARCIA, Prudêncio Quintino, 1913.

1011 CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 1990, p. 40.

1012 DESTERRO, Maria Teresa, 2001, p. 19.

1013 CASIMIRO, Luís Alberto, 2004.

1014 E que nessa data poderia ter “aproveitado o emprazamento” para levantar casa, embora só o tendo feito um ano mais tarde. In GARCIA, Prudêncio Quintino, 1913.

sado, bem relacionado e com oficina estabelecida numa área anexa ao mosteiro de Santa Cruz. A irmã de sua mulher, Isabel Pires, era casada com o célebre pintor Cristóvão de Figueiredo, elo familiar que lhe permitiu, certamente, estabelecer contacto e importantes ligações que se estendiam a Jorge Afonso, Gregório Lopes ou Garcia Fernandes – nomes absolutamente fundamentais da arte portuguesa deste período. O seu sogro era Pedro Anes, mestre de carpintaria de quase todas as obras reais, e era, por sua vez, cunhado de Marcos Pires, o artista encarregue de grande número de obras do mosteiro de Santa Cruz – esta, provavelmente, a personagem fundamental no acolhimento deste estrangeiro naquela família. Vários dos seus filhos viriam mesmo a alcançar grande notoriedade e estatuto social: Cosme e João foram bacharéis pela Universidade de Coimbra, o primeiro em Cânones e o segundo em Leis; Jerónimo foi o bem conhecido arquiteto-mor da rainha D. Catarina, um dos primeiros artistas portugueses nobilitados e com título de cavaleiro-fidalgo; e, por fim, Simão, não menos notável, engenheiro-mor da Índia; das suas quatro filhas, Ana, Maria, Luísa e Helena, a última casou com um afamado livreiro de Colónia que se havia estabelecido na cidade.

Embora esteja ainda por apurar a origem do escultor francês, o seu nome sugere que seria natural de Ruão, nas margens do Sena, entre Paris e o Havre, filho de “um mestre, arquitecto e escultor (...) que trabalhou no palácio de Gaillon”¹⁰¹⁵ no qual vinham já laborando uma série de artistas italianos – entre os quais os irmãos Giusti (António, Giovanni e André), Guido Manzoni, ou Justo e Jean de Juste – importantes introdutores de “alguns dos elementos da gramática ornamental da Renascença italiana”¹⁰¹⁶, numa mistura de outras vertentes chegadas também da Borgonha e da Flandres que vieram enriquecer as características da arte francesa¹⁰¹⁷.

Supõe-se que a sua chegada a Portugal tenha ocorrido pelo clima de prosperidade económica que, à época, se via sentir em território nacional e que, um pouco, ecoava por toda a Europa, num período em que, do ponto de vista artístico, se começava já a assistir ao abandono do receituário tardo-gótico em detrimento de uma progressiva

1015 DESTERRO, Maria Teresa, 2001, pp. 12 e 13.

1016 Ibidem.

1017 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 273 e ss. Ver também BORGES, Nelson Correia, 1980.

transição para uma gramática tendencialmente *classicista* de gosto renascimental.

Fazendo eco das palavras de Nogueira Gonçalves¹⁰¹⁸, tem sido consensual que duas épocas se distinguem na sua atividade escultórica: uma primeira, que abrange os trabalhos executados até meados do decénio de 1540, sendo dito que neste período o seu labor era “mais fino e esmerado, de uma arte cuidada e minuciosa, tal como os artistas do «quattrocento»”¹⁰¹⁹, numa forma interventiva digna de ourivesaria, e apontando-se o retábulo da Varziela como a obra paradigmática deste período. A segunda época é marcada por maior sobriedade, resultando de uma refletida ponderação e amadurecimento, e onde é já patente o acentuar de uma certa *maniera* que se vinha afirmando e estendendo pela Europa. Desta “segunda época” é, também, consensualmente indicada a capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra como a obra que melhor caracteriza este período da sua atividade artística. Mais abundante neste período, a sua produção torna-se mais “expedita”, verificando-se um maior envolvimento e participação oficial como resposta a um maior número de encomendas, já não de tão elevado grau de erudição mas, pelo contrário, correspondendo a encomendas de gosto menos apurado, mais popular, e de inferior proveito económico.

Desconhecidas as suas origens ou a forma como terá chegado a Portugal, têm sido procuradas as referências e pontos de ligação que permitam relacionar, entre nós, o início da sua atividade. Ainda antes de meados do século XX, partindo de uma inicial hipótese de Vergílio Correia, António Nogueira Gonçalves sugere a sua ligação com as obras da igreja da Atalaia e da capela da Varziela.

De facto, não só a data de 1528 numa das pilastras do arco triunfal da igreja da vila ribatejana estabelece, com precisão, a data de finalização da obra, como a lápide tumular de D. Jorge de Menezes, na capela da Varziela, com a data de 1532, igualmente fornece a indicação de que a capela deverá ter sido edificada num ano ligeiramente anterior. Com o escudo de armas dos Menezes destacado no arco triunfal da igreja da Atalaia, surge a figura de D. Jorge de Menezes – o senhor de Cantanhede, fidalgo de elevada nobreza – como seguro elo de ligação entre estas duas obras. Se a contribuição de Vergílio Correia,

1018 GONÇALVES, António Nogueira, 1979, p. 126.

1019 BORGES, Nelson Correia, 1980, p. 35.

na sua própria opinião, “não resolve” o enigma que pesava em torno da autoria daquela “joiazinha da Renascença”¹⁰²⁰, deixou, no entanto, definitivamente esclarecida a ligação entre ambas as obras e a *casa* dos senhores de Cantanhede.

Neste seguimento, António Nogueira Gonçalves procurou identificar os mestres que se poderão ter ocupado da edificação da igreja da Atalaia, para tal procurando afinidades arquitetónicas e estilísticas entre várias edificações deste período em território nacional¹⁰²¹. Com algumas destas obras bem documentadas, e os artistas nelas identificados, encontra nesses lugares a possível relação de trabalho entre os irmãos Castilho e João de Ruão, afirmando que “as últimas formas arquitectónicas góticas albergam as do primeiro Renascimento, *parecendo* que os mesmos arquitectos, escultores e decoradores andaram juntos”¹⁰²². Baseando-se na “decoração da primeira Renascença” presente no arco cruzeiro, nos elementos remanescentes das duas estruturas retabulares colaterais a este “e, essencialmente, no portal”, irá desenvolver e fundamentar o seu parecer, sustentando que é aqui que se encontram as “ligações estilísticas” que permitem atribuir a João de Ruão a autoria destas obras e as da capela da Varziela¹⁰²³.

A análise que a este vasto conjunto de obras efetuámos, permite-nos identificar competências artísticas e metodologias geométricas concisas e muito específicas, algumas delas generalizada e exclusivamente empregues por este escultor nas obras que lhe são documentalmente atribuídas. Entre as mais interessantes e importantes que aqui analisámos, contam-se o retábulo da Piedade, na igreja dos Anjos, em Montemor-o-Velho, o retábulo da capela do Tesoureiro, ou o túmulo de D. João da Silva, em São Marcos. Argumentos de ordem histórica, escultórica e estilística podem ser elencados a este propósito, e a este conjunto podem ser ainda acrescentados o retábulo de São Marcos, na igreja do Salvador, em Coimbra; as obras da capela dos Menezes, em Cantanhede; o retábulo da Guarda; ou o do Santíssimo Sacramento da Sé Velha, em Coimbra – estas, ainda, sem corroboração documental conhecida que possa confirmar a sua autoria.

1020 Ibidem.

1021 Relacionou vários aspetos arquitetónicos e estilísticos entre várias edificações do mesmo período: as igrejas de Góis, São Marcos, Ega, Trofa do Vouga, a sacristia dos Jerónimos, ou o coro alto de Santa Cruz, ou de São Paulo de Frades. Cf. GONÇALVES, António Nogueira, 1979, pp. 115 a 170.

1022 Ibidem, p. 118, o itálico é nosso.

1023 Ibidem.

Observando aquele primeiro conjunto, em todas as três obras analisadas verificámos ter sido empregue como auxiliar [prévia] de composição, uma metodologia de clara matriz euclidiana que decorre da *Secção Áurea* dos lados do *marco* em que se inscreve a obra. Em todas elas, de forma idêntica, averiguámos a transversal existência e a premeditada seleção de *marcos* tão específicos como o Retângulo de Ouro (Φ), ou o Retângulo $\sqrt{\Phi}$ e o Retângulo $\sqrt{2}$; e, por fim, igualmente averiguámos que para a representação dos respetivos episódios narrativos, se empregou a mesma metodologia para mais detalhada organização das figuras e elementos de que se compõe cada uma das respetivas organizações compositivas. Destes três exemplos, o túmulo de João da Silva atinge um verdadeiro expoente de excelência, sendo mesmo, em toda esta análise, um dos casos mais interessantes e evidentes na corretíssima adequação de todos os elementos da composição ao traçado regulador.

Com efeito, não só estas três particularidades são igualmente transversais ao segundo conjunto de obras supramencionado, como foi, sobretudo esta última a que melhor caracterizou algumas dessas obras, nomeadamente os retábulos de São Marcos da igreja do Salvador, ou o retábulo do Santíssimo Sacramento da Sé Velha. No que entendemos ser uma clara assimilação dos principais conceitos, proposições e axiomas euclidianos – no desdobramento das suas múltiplas relações de proporcionalidade entre as partes e o todo (os tão celebrados princípios vitruvianos de *symetria*, *proportio* e *euritmia*) – nestas obras o artista dispõe todos os seus elementos compositivos (sejam eles estruturais ou figurativos, relativos às representações das figuras de devoção ou dos episódios *narrativos*) em estrita conformidade e correspondência com o traçado geométrico que, de forma transversal, tão eloquente e argutamente emprega nas suas demais composições.

Neste contexto, o retábulo de São Marcos da igreja do Salvador é, talvez, uma das suas mais eloquentes criações. Embora sem a possibilidade de ali empregar um dos *marcos* específicos pelos quais constantemente demonstra preferência – movido pela objetiva necessidade de total utilização do espaço relativamente exíguo da parede fundeira do absidíolo – na organização dos vários espaços de representação, baseando-se nas múltiplas possibilidades do traçado regulador, rompe uma aparentemente estrita ortogonalidade e nela cria duas edículas sobrepostas destinadas às principais figuras do requerido programa iconográfico, elegendo para cada um, em adequada hierarquia, um desses mais notáveis retângulos cujas propriedades geométricas mais lhe enaltecem as composições:

um mais excelso Retângulo de Ouro (Φ) condignamente atribuído à principal figura de intercessão neste contexto de *resgate e salvação da alma*, a *Senhora da Assunção*; e um Retângulo $\sqrt{2}$ para São Marcos Evangelista, a destacada figura de devoção particular, igualmente destinada à exaltação do estatuto do encomendador. No caso específico da representação da figura central da Virgem, num rasgo de astuciosa mestria, o artista faz integral uso de ambos os traçados, adequando os pontos de maior confluência do segundo, ao outro de idêntica importância no primeiro, desta forma conglomerando naquela representação todo o potencial harmónico de ambos os traçados geométricos. As restantes representações encontram genérica e muito correta adequação aos traçados geométricos decorrentes da mesma metodologia, restrita e localmente empregue, mormente na de São Marcos e na de São Miguel que igualmente colheram toda a atenção e cuidado do artista, cuja qualidade do trabalho escultórico bem evidencia.

Se neste caso do retábulo de São Marcos nos foi possível identificar a perícia do mestre na complexa articulação das competências geométricas aplicadas à progressiva *particularização* da sua metodologia – isto é, partindo da global estruturação da obra, em direção à síntese organizativa de cada uma das edículas, mas estas sempre em *harmónica consonância* como o todo [partindo do geral para o particular] – no retábulo do Santíssimo Sacramento da Sé Velha, o processo viu-se invertido, tendo-nos sido possível *aceder* ao todo apenas a partir da intelecção da inicial e restrita dinâmica proporcional logo presente na organização e articulação do corpo central. Ou seja, sem que tivéssemos acesso à global organização compositiva deste retábulo, e tendo como ponto de partida apenas o corpo central, foi-nos possível divisar nele a mesma relação proporcional que ao restante conjunto preside. Tal como então pudemos demonstrar, naquela restrita *faixa vertical* – correspondente à mesma área visual que o vão do arco concede ao observador situado no exterior – foi gerada e dela emana toda a *dinâmica* proporcional que ordena a restante estrutura. É este o conceito de simetria dinâmica, logo referido por Vitruvius, correspondendo a um processo de ordenação e crescimento simultaneamente interno e externo à própria forma, proporcionando novos arranjos formais estabelecidos em infinita continuidade proporcional, assim *verificada na natureza* e pelos conhecedores traduzida na *arte*.

Idênticos exemplos deste processo são casos tão distintos [em dimensão], como o pequeno retábulo de devoção privada de São Silvestre, ou o monumental retábulo da Guarda, mas ambos igualmente sublimes na correta adequação dos elementos formais

às mais importantes linhas do traçado. De facto, nas suas composições, a principal figura de devoção – quase sempre a Virgem Maria¹⁰²⁴ – surge sempre *individualizada* pelas linhas que ao artista são *concedidas* pelo traçado em *divina proporção*. Se uma tal figura de devoção não participa do programa iconográfico das suas composições, ainda assim – aspeto notável – esse é sempre o sector fulcral das suas estruturas, como um eixo vertical, ou melhor dizendo, via de *acesso*, meio privilegiado de ligação ou de comunicação do homem com Deus. Sintomático é o constante alinhamento do corpo central e dos respetivos sacrários segundo esse mesmo *princípio*, como seja o tão regular e exato retábulo do Santíssimo Sacramento, na paroquial de Cantanhede, idealizado segundo o *inerente* traçado de um Retângulo $\sqrt{\Phi}$ – o qual, desta feita sem quaisquer *restrições* de espaço, é igualmente eleito como *marco* dos túmulos dos Meneses naquela mesma capela. Ou ainda noutras obras, como no caso de importantes e interessantes túmulos – como seja o de D. Luís da Silveira, em Góis, ou os dos Lemos, em Trofa do Vouga¹⁰²⁵ – nos quais o escultor tão argutamente conjuga nas suas obras as frestas que servem como importantes pontos de iluminação ao interior das capelas – mais uma vez, por recurso a esse sector do traçado – concedendo às suas obras mais amplas significações. Nesses lugares, ordenados em *divina proporção*, torna as janelas verdadeiros *locais de epifania* e de *acesso à revelação*, movimento duplo e contínuo, simultaneamente descendente e ascendente: o primeiro por derramamento sobre o homem da mensagem divina; o segundo, de elevação, possibilitando o acesso à realidade superior que é a *verdade divina*.

Bem diferentes são, do ponto de vista dos modelos geométricos empregues como auxiliares prévios de composição, outras obras igualmente interessantes que neste último conjunto analisámos. Falamos, naturalmente, do retábulo da Varziela, do túmulo de Óbidos, do portal de Olivença, e do cenotáfio de D. Afonso de Portugal.

O primeiro é uma *autêntica joia da Renascença*, exímio trabalho escultórico de modelação das figuras e das expressões fisionómicas, ou dos mais ínfimos e minuciosos

1024 Nas suas múltiplas figurações, e por uma questão de culto que à época florescia: da *Imaculada*, da *Senhora do Manto*, da *Assunção*, ou da *Virgem Entronizada*, entre outras.

1025 Neste caso, corretamente, deveríamos referir apenas a estrutura tumular dos sepulcros dos antepassados de D. Duarte, posto que na estrutura que conjuga o seu túmulo e o de sua mulher, uma sequente imposição do encomendador terá conduzido a uma adequação que, malogradamente, afastou esta estrutura da suposta harmonia que naquele outro se manteve.

pormenores dos relevos dos sebastos executado à flor da pedra. Nesta obra, é igualmente admirável a correção com que o escultor adequou e modelou a sua composição em concordância com as linhas do traçado: na colocação da frente da Virgem; as mãos postas em adoração; o *Seu Bendito ventre* como centro geométrico de toda a composição; ou, de um lado ou outro da composição, os mesmos pontos e as mesmas linhas que *conduzem* as posturas, gestos, e olhares das figuras do clero e da nobreza, ou as dos anjos segurando o manto da Virgem. Semelhante na organização, mas *deduzida* de um traçado geométrico bem diferente, claramente se distancia, neste aspeto, por exemplo, do relevo da frontaria da Misericórdia de Montemor-o-Velho.

De modo idêntico, o túmulo de Óbidos ou o portal de Olivença exibem uma idêntica e corretíssima adequação a este traçado geométrico, menos erudito, é certo, mas de caráter ancestral e que se reporta aos *Harpedonaptae* egípcios¹⁰²⁶, e em tantos outros casos neste estudo identificado como auxiliar prévio da composição. Este mesmo traçado – a que em local adequado chamámos *Armadura IID*¹⁰²⁷ (por se tratar de um desenvolvimento daquele segundo conjunto de linhas possíveis, identificado por Charles Bouleau e Luís Casimiro)¹⁰²⁸, encontrámo-lo transversalmente operante em todas as obras de Nicolau Chanterene por nós anteriormente estudadas¹⁰²⁹. Embora este retábulo da Varziela não exhiba qualquer tipo de escoreamento dos seus principais elementos estruturais – tal como temos referido, uma característica recorrente nas obras deste mestre – essa característica identificámo-la nos retábulos colaterais de São Sebastião e São Roque desta mesma capela, os quais, como seria de esperar, evidenciam organizações compositivas escoradas neste modelo geométrico da *Armadura IID*.

Igualmente interessante nestes dois retábulos, é a utilização das pequenas *aberturas* simuladas nos pés-direitos dos arcos respetivos, uma outra característica várias vezes empregue por Nicolau Chanterene (no retábulo do Caminho do Calvário, no claustro do Silêncio, em Santa Cruz, e no retábulo de São Pedro, na Sé Velha; e igualmente empregue, embora com uma dinâmica e amplitude mais acentuadas por *ampliação* do espaço da

1026 HAMBIDGE, Jay, 1968, p. xi.

1027 Cf. Parte I, Capítulo 1.1, p. 63.

1028 BOULEAU, Charles, 1996, p. 42 e ss; e CASIMIRO, Luís Alberto, 2004, p. 953 e ss.

1029 HENRIQUES, Francisco, 2006.

narrativa, tanto no retábulo de São Marcos como no retábulo da Pena). Importa, por isso, referir que esta característica nunca a vimos empregue em qualquer das obras retabulares ou para-retabulares de João de Ruão, ainda que, por vezes, nesses mesmos locais das suas obras, o escultor normando tenha simulado aberturas semelhantes.

O escorçamento de alguns dos elementos estruturais das composições chanterenescas, mormente pedestais e projeturas do entablamento, em várias das sua obras, estende-se, igualmente, a vários outros elementos, como seja o caso da estrutura retábular dos condes de Sortelha ou o cenotáfio de D. Afonso de Portugal ou ainda, no caso do retábulo da Pena, de quase todas as paredes internas das várias edículas ou mesmo da integral distorção de toda a estrutura do *temple* da *Epifania*.

Ainda que muitas vezes relacionado com a mestria escultórica de Chanterene, o túmulo de D. Jorge de Melo não exhibe nenhuma das duas características anteriormente mencionadas. Isto é, não só nesta obra não identificámos o recurso àquele traçado regulador – sempre empregue em todas as obras anteriores ao período de trabalho em Évora (a *Armadura IID*) – como nele igualmente não identificámos qualquer escorçamento dos pedestais, projeturas do entablamento, pés-direitos do arco, ou interior de qualquer edícula. Aquele traçado, contudo, igualmente não o identificámos operativo nem na organização compositiva do retábulo dos condes de Sortelha, nem no cenotáfio de D. Afonso de Portugal, ou mesmo noutras obras que a este escultor são comumente atribuídas, tais como os túmulos de D. Álvaro da Costa e de D. Francisco de Melo, ou a porta hoje na sacristia da igreja do Espírito Santo. Uma tal diferença de metodologias geométricas, explicámos noutro lugar, dever-se-ão, talvez, ao contacto deste mestre com outros grandes vultos da escultura internacional em território espanhol, assim como com os grandes centros de publicação aí visitados. No túmulo de Portalegre não se assiste, igualmente, à criação de *contínuos espaciais* para alargamento da narrativa, muito embora uma obra de tão grandes dimensões facilmente o pudesse prever. Talvez o fator de maior afinidade com a competência artística de Nicolau Chanterene se possa estabelecer na melhor característica escultórica do semblante do prelado ou com o esmero do cinzelado empregue em toda a figura do jacente.

Conclusão

Dando continuidade à linha de investigação iniciada, entre outros, por Jay Hambidge, Matila Ghyka, Charles Bouleau, ou Luís Casimiro, todos eles investigadores com ampla obra no âmbito da análise geométrica de um amplo conjunto de obras de arte – em grande parte de pintura, mas igualmente de arquitetura e de escultura, entre outras – e aprofundando o conhecimento sobre as diferentes metodologias geométricas que têm sido empregues por artistas ao longo dos séculos, baseando-nos nos seus estudos e nas metodologias por si identificadas, no presente estudo efetuámos a análise geométrica das obras retabulares e de tipologia retabular, em pedra, pertencentes ao período do Renascimento em Portugal.

Depois de termos iniciado, em Portugal, este específico estudo geométrico das obras escultóricas em pedra – então, apenas analisando a obra retabular de Nicolau Chanterene – e com ele termos alcançado ótimos resultados revelando as competências geométricas daquele escultor; dando a conhecer a metodologia geométrica por ele sempre empregue como auxiliar prévia de composição; e fornecendo importantes contributos para a leitura iconográfica e interpretação iconológica daquelas obras, com o objetivo de ampliar e aprofundar o conhecimento da arte portuguesa e em particular deste tão profícuo e interessante período que foi o do Renascimento em Portugal, tornava-se necessário o estudo alargado a um mais amplo conjunto de obras retabulares, e de tipologia retabular, em pedra, em território nacional. Ainda que geograficamente afastadas dos grandes centros de produção artística e cultural coevos, em Portugal, como se pôde comprovar, as obras escultóricas deste período claramente evidenciam o mesmo tipo de preocupações artísticas, estéticas, filosóficas e teológicas, igualmente escoradas nos domínios das ciências exatas, nomeadamente, a matemática a geometria e a cosmografia, numa perfeita fusão entre o *Trivium* e o *Quadrivium*.

Estendeu-se este estudo a um arco cronológico que se inicia em meados da década de 1520 e se prolonga até final do século, e já na sua viragem, a obras que revelavam ainda o emprego de uma mesma linguagem, sintagmas e modelos compositivos. Estendeu-se, assim, a um inicial conjunto de 216 obras inventariadas, embora, depois, tenham sido afastadas todas as que não reuniam essenciais condições de estudo – por se encontrarem incompletas, acrescentadas, apeadas, ou deslocadas e deste modo a sua correta e integral

análise se não poder efetuar com rigor – realizámos a referida análise a um conjunto final de 103 retábulos, 29 portais, 27 arcos triunfais e 17 túmulos.

Durante o processo de levantamento, classificação, e análise plástica e iconográfica destas obras, apercebemo-nos que examinávamos um acervo até aqui nunca estudado – fosse de qualquer das obras tratada individualmente sob este ponto de vista, ou tão-pouco deste conjunto como um todo – numa grande maioria sendo obras apenas resumidamente documentadas, e em muitos dos casos só parcialmente descritas, ou seja, constituindo um conjunto de obras de arte resumidamente conhecidas mesmo na bibliografia atinente.

Analisámos, descrevemos e caracterizámos todos os espécimes, o que nos permitiu, posteriormente, proceder à sua respetiva ordenação por tipologias e subtipologias, bem como à introdução de novos dados contribuindo para o estudo, inventariação e preservação deste valioso legado artístico, cultural e patrimonial.

Depois de efetuada a análise plástica e iconográfica de todas as obras, procedemos à identificação das metodologias geométricas empregues como auxiliares prévias de composição, posteriormente organizando e apresentando todo o conjunto no Volume III que compõe este estudo, devidamente identificadas e geograficamente ordenadas, acompanhadas pelas fotografias respetivas e análises geométricas, plásticas e iconográficas correspondentes. Nesse volume expusemos a análise integral de todas as obras relacionadas, conteúdo que nos possibilitou uma constante e consistente comparação entre todas elas.

A análise conjunta deste alargado *corpus* permitiu-nos identificar três diferentes níveis de realização das competências geométricas e artísticas, bem como efetuar uma mais clara seriação e ordenação das referidas obras. Por um lado, avaliámos a natureza das suas características plásticas e escultóricas, na pretensa representação formal e iconográfica dos seus programas; e, por outro, identificámos a existência, ou mais raramente ausência, de metodologias geométricas habitualmente utilizadas pelos escultores de antanho, empregues, com maior ou menor conhecimento e proficiência, como *auxiliares prévios* das suas composições.

Perante um tal cotejo, vimos emergir, então, um conjunto de cerca de 20 obras de arte, aquelas de maior e inequívoco valor e interesse artístico – simultaneamente escultórico e geométrico, devidamente alicerçadas em eruditos conceitos da geometria euclidiana – no qual identificamos o interessante enlace entre as respetivas organizações compositivas e as metodologias geométricas empregues, sempre numa sistemática adequação dos vários elementos compositivos em estrito seguimento daqueles princípios de ordem geométrica

e matemática. Este restrito grupo de obras é composto pelos mais complexos e interessantes casos de estudo do nosso *corpus analítico*, o qual foi devidamente acompanhado pelas indispensáveis imagens explicativas e demonstrativas que, por uma questão prática e de rápida identificação, comparação e análise, agrupámos num *Apêndice Iconográfico*.

Tal como pudemos referir, este estudo absolutamente inédito no âmbito da escultura renascentista em Portugal, baseado na decifração das metodologias geométricas empregues como auxiliares de composição pelos artistas coevos, permitiu-nos averiguar a existência de um conjunto de diferentes métodos então empregues em território nacional, bem como as diferenças de erudição relativamente aos conhecimentos científicos da época. A sua utilização num alargado conjunto de obras permitiu-nos identificar modelos compositivos preferencialmente utilizados por diferentes escultores, em obras que se encontram documentadamente atribuídas. Essas características plásticas e compositivas, deste modo, claramente diferenciam as produções escultóricas, permitindo-nos reconhecer, numa dada obra, os princípios e o modo criador de uma dada personalidade artística – singularidades que, por extensão, permitem identificar esse *modelo* noutras obras cuja autoria possa permanecer desconhecida ou indevidamente atribuída.

Comprovámos, quer para as obras habitualmente atribuídas a Nicolau Chanterene, ou a João de Ruão, quer para outras atribuídas a Diogo Jacques, ou mesmo a Tomé Velho, as discrepâncias encontradas entre o rigor e as características de certos traçados encontrados em obras seguramente atribuídas – ou mesmo documentadas – desses autores, e outras atribuições propostas nalguma historiografia, de obras em que se não detetam esses traçados ou se detetam outros, obrigando a uma revisão dos termos dessas atribuições, seja retirando-as do elenco das obras a esses autores atribuídas, seja reequacionando a informação subjacente aos percursos desses mesmos autores.

Assim, ao mesmo tempo que esclarecemos questões de ordem compositiva em obras retabulares e para-retabulares – as quais se prendem e definitivamente interligam, como vimos, com o integral domínio da ciência geométrica dos seus criadores – este estudo geométrico simultaneamente levanta outras questões de igual importância no âmbito da historiografia da arte, eficazmente contribuindo, como ficou explícito, para o esclarecimento de autorias de obras cujos autores não se encontram ainda devidamente documentados.

A historiografia da arte já não se faz hoje apenas por historiadores, constantemente recorrendo, cada vez mais, a outras competências científicas e técnicas, que comportam

importantes contributos para o aprofundamento do conhecimento material e técnico da obra de arte, entre as quais não se podem descartar as competências geométricas evidenciadas pelos seus autores.

O contributo do estudo geométrico da obra de arte permite, por outro lado, uma mais ampla e eficaz decifração iconográfica e uma interpretação iconológica destes conjuntos e das suas, por vezes, complexas estratégias de significação. Com a presente análise, e as possibilidades de interpretação iconológica que esta facilita, ficou explícito como estas três componentes – escultórica, geométrica, e compositiva – plenamente se entrecruzam para compor um discurso em que se geram mais elaborados níveis de significação, quer a um nível estritamente espiritual e devocional – isto é, na direta e tão peculiar relação do homem com o divino – bem como servindo propósitos de natureza catequética e moral, e estes frequentemente relacionados com questões de ordem dogmática e de afirmações pessoais de estatuto e poder.

O estudo alargado às obras retabulares e para-retabulares escultóricas deste período em território nacional forneceu-nos dados concretos acerca da sua importância no contexto artístico daquele momento, com a indicação precisa da existência de alguns traçados reguladores empregues por coevos escultores nacionais e estrangeiros, cujas competências escultóricas e geométricas claramente denotam a sua erudição e o conhecimento quer da tratadística quer de metodologias de matriz euclidiana. É, pois, seguro dizer, em seguimento, que, para o aprofundamento do conhecimento da atividade escultórica em Portugal, se torna imprescindível o seu estudo geométrico, alargado a um período ligeiramente anterior, e visando obras de tão grande interesse e importância, entre outros, como o portal Sul da Igreja de Santa Maria de Belém, o portal Sul da igreja da Conceição-Velha, ou o portal e a janela do capítulo do convento de Cristo, em Tomar; e num período seguinte, das apoteóticas fachadas-retábulo da Misericórdia de Aveiro, da Misericórdia de Braga, da Igreja do Convento de São Gonçalo, em Amarante, ou da Igreja do Convento de São Domingos, em Viana-do-Castelo. Uma investigação assim alargada, que projetamos para o futuro, e tendo por base um estudo comparativo com obras semelhantes dos principais centros de produção artística de antanho – Itália, França e Espanha, mormente – permitir-nos-á situar a produção escultórica nacional deste período no contexto internacional e valorizar ainda mais este notável espólio artístico e patrimonial.

ÍNDICE DAS IMAGENS

Índice das Imagens

Todas as fotografias foram captadas pelo autor, bem como todos os desenhos e traçados sobre aquelas efetuados, excetuando-se apenas alguns casos pontuais, devidamente identificados.

Volume II

FIG. 1 (p. 4) – Método de construção de um quadrado por meio de régua e compasso.

FIG. 2 (p. 5) – Método de construção de um quadrado por meio de régua e compasso.

FIG. 3 (p. 6) – Método de construção dos Retângulos $\sqrt{2}$ $\sqrt{3}$ $\sqrt{4}$ e $\sqrt{5}$.

FIG. 4 (p. 7) – Método de construção do Retângulo de Ouro (Φ).

FIG. 5 (p. 8) – Método euclidiano de construção do Retângulo de Ouro (Φ).

FIG. 6 (p. 9) – Método de construção do Retângulo $\sqrt{\Phi}$.

FIG. 7 (p. 10) – Método de construção do Retângulo $\sqrt{5}$.

FIG. 8 (p. 11) – O Retângulo Diapente (ou Sesquiáltero).

FIG. 9 (p. 12) – O Retângulo Duplo Diapente (ou Duplo Sesquiáltero).

FIG. 10 (p. 13) – Traçado Prévio para obtenção da *armadura* de um retângulo.

FIG. 11 (p. 14) – Armadura I do retângulo.

FIG. 12 (p. 15) – Armadura II do retângulo.

FIG. 13 (p. 16) – Armadura III do retângulo.

FIG. 14 (p. 17) – Armadura IV do retângulo.

FIG. 15 (p. 18) – Desenvolvimento da Armadura II do retângulo.

FIG. 16 (p. 19) – Traçado geométrico decorrente do Rebatimento dos Lados Menores.

FIG. 17 (p. 20) – Método de divisão de um segmento de recta AB em *extrema e média razão*.

FIG. 18 (p. 21) – Exemplo de procedimento para determinação da *Secção Áurea* dos lados de um retângulo.

FIG. 19 (p. 22) – Divisões das Harmónicas da Secção Áurea I.

FIG. 20 (p. 23) – Divisões das Harmónicas da Secção Áurea II.

FIG. 21 (p. 24) – Divisões das Harmónicas da Secção Áurea I e II.

FIG. 22 (p. 25) – Divisões Harmónicas do Retângulo de Ouro (Φ).

FIG. 23 (p. 26) – Divisões das Harmónicas do Retângulo de Ouro (Φ) I.

- FIG. 24 (p. 27) – Divisões das Harmónicas do Retângulo de Ouro (Φ) II.
- FIG. 25 (p. 28) – Divisões das Harmónicas do Retângulo de Ouro (Φ) I e II.
- FIG. 26 (p. 29) – Divisões das Harmónicas do Retângulo $\sqrt{\Phi}$.
- FIG. 27 (p. 30) – Divisões das Harmónicas do Retângulo $\sqrt{\Phi}$ I.
- FIG. 28 (p. 31) – Divisões das Harmónicas do Retângulo $\sqrt{\Phi}$ I e II.
- FIG. 29 (p. 32) – Divisões das Harmónicas do Retângulo $\sqrt{2}$.
- FIG. 30 (p. 33) – Divisões das Harmónicas do Retângulo $\sqrt{2}$ I.
- FIG. 31 (p. 34) – Divisões das Harmónicas do Retângulo $\sqrt{2}$ II.
- FIG. 32 (p. 35) – Divisões das Harmónicas do Retângulo $\sqrt{2}$ I e II.
- FIG. 33 (p. 36) – Divisões das Harmónicas do Retângulo $\sqrt{3}$.
- FIGS. 34a e 34b (p. 37) – a) O Retângulo *Sesquiáltero*; b) O Retângulo *Duplo Sesquiáltero*.
- FIG. 35 (p. 38) – Estrutura Interna do Retângulo Duplo Sesquiáltero.
- FIG. 36 (p. 39) – Estrutura Interna do Retângulo Sesquiáltero.
- FIG. 37 (p. 40) – Proporções musicais $3/5$ aplicadas a um retângulo.
- FIG. 38 (p. 41) – Proporções musicais $3/5$ inversas aplicadas a um retângulo.
- FIG. 39 (p. 42) – Proporções musicais $4/6/9$ aplicadas a um retângulo.
- FIG. 40 (p. 43) – Proporções musicais $4/6/9$ inversas aplicadas a um retângulo.
- FIG. 41 (p. 46) – Lararium em Herculano (a imagem utilizada foi encontrada no site <https://commons.wikimedia.org/wiki/> com o nome House_altar,_Herculaneum_2005.jpg. S.A.).
- FIG. 42 (p. 47) – Lararium em Pompeia (a imagem utilizada foi encontrada no site <http://ellendriscoll.com/roman-house-lararium/>, com o nome lararium-actual-Pompeii.jpeg. S.A.)
- FIG. 43 (p. 48) – Lararium em Pompeia (a imagem utilizada foi encontrada no site <https://en.wikipedia.org/wiki/Lares#Lararium>, com o nome Vettii.jpg, da autoria de Patrício Lorente)
- FIG. 44 (p. 49) – Retábulo do Botão, Coleção Particular (a imagem utilizada foi encontrada in PEREIRA, Paulo: 2011 b), Vol. I, pg. 356. S.A.).
- FIG. 45 (p. 50) – Retábulo de Santiago, Santiago do Cacém (a imagem utilizada foi encontrada no site <http://turismo.cm-santiagocacem.pt/patrimonio-arquitetonico-religioso/>, com o nome 10-1.jpg. S.A.).
- FIG. 46 (p. 51) – Anunciação, Museu de Évora (a imagem utilizada foi encontrada no site <http://museudevora.imc-ip.pt/>, com o nome Anunciacao-Rui-Pires_big.jpg. S.A.).
- FIG. 47 (p. 52) – Retábulo da Capela dos Ferreiros, Oliveira do Hospital.
- FIG. 48 (p. 53) – Retábulo da Lamentação, Eira Pedrinha.

FIG. 49 (p. 54) – Retábulo do Corpo de Deus, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 50 (p. 55) – Frontal do Altar, Sé de Braga (a imagem utilizada foi encontrada no site https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Altar_g%C3%B3tico,_S%C3%A9_de_Braga, com o nome Braga-Sé-Altar_gótico-20140912.jpg, da autoria de Daniel VILLAFRUELA).

FIG. 51 (p. 58) – Portal da Igreja da Atalaia (de Nossa Senhora da Assunção).

FIG. 52 (p. 59) – São Pedro, pormenor da pilastra esquerda, Portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 53 (p. 60) – São Paulo, pormenor da pilastra direita, Portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 54 (p. 61) – Pormenor do pedestal esquerdo, Portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 55 (p. 62) – Pormenor do pedestal direito, Portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 56a e 56b (p. 63) – Pormenor dos tondi, Portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 57 (p. 64) – Pormenor do friso, Portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 58 (p. 65) – Pormenor do intradorso, Portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 59 (p. 66) – Pormenor do intradorso, Portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 60 (p. 67) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 61 (p. 68) – Figuras geométricas determinadas sobre o portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 62 (p. 69) – Pormenor da Harpia, Portal da Igreja da Atalaia.

FIG. 63 (p. 72) – Túmulo de D. Diogo Pinheiro, Igreja de Santa Maria do Olival (capela-mor), Tomar.

FIG. 64 (p. 73) – Pormenor do Túmulo de D. Diogo Pinheiro, Igreja de Santa Maria do Olival (capela-mor), Tomar.

FIGS. 65a e 65b (p. 74) – Pormenor dos tondi, Túmulo de D. Diogo Pinheiro, Igreja de Santa Maria do Olival (capela-mor), Tomar.

FIG. 66 (p. 75) – Pormenor do São João Baptista, Túmulo de D. Diogo Pinheiro, Igreja de Santa Maria do Olival (capela-mor), Tomar.

FIG. 67 (p. 76) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o Túmulo de D. Diogo Pinheiro, Igreja de Santa Maria do Olival (capela-mor), Tomar.

FIG. 68 (p. 80) – Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 69 (p. 81) – Pormenor da Virgem, Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 70 (p. 82) – Pormenor de figuras da nobreza, Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 71 (p. 83) – Pormenor de figuras do clero, Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 72 (p. 84) – Grupo central, pormenor da junção dos painéis, Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 73 (p. 85) – Pormenor da adequação do manto da Virgem ao perfil do balaústre para encaixe dos painéis, Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 74 (p. 86) – Virgem com o Menino, pormenor da predela, Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 75 (p. 87) – Aplicação da estrutura interna das diagonais do retângulo sobre o retábulo, Retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 76 (p. 88) – Retábulo de São Sebastião, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 77 (p. 89) – Retábulo de São Roque, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 78 (p. 90) – Pormenor de São Sebastião, Retábulo de São Sebastião, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 79 (p. 91) – Pormenor de São Roque, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 80 (p. 92) – Aplicação da estrutura interna das diagonais do retângulo sobre o Retábulo de São Sebastião, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 81 (p. 93) – Aplicação da estrutura interna das diagonais do retângulo sobre o Retábulo de São Roque, Capela de Nossa Senhora da Misericórdia, Varziela (Cantanhede).

FIG. 82 (p. 96) – Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 83 (p. 97) – Pormenor da cartela com epígrafe AB, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 84 (p. 98) – Pormenor do baldaquino, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 85 (p. 99) – Pormenor da arquivolta, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 86 (p. 100) – Pormenor do intradorso, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 87 (p. 101) – Pormenor de orante, Identificação do cânone proporcional aferido por módulos tomados pela dimensão da cabeça, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 88 (p. 102) – Pormenor de orante, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 89 (p. 103) – Pormenor do livro de horas, *Matutinas das Horas de Maria*, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 90 (p. 104) – Assunção da Virgem, pormenor da lúnula, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIGS. 91a e 91b (p. 105) – Pormenor dos tondi, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 92 (p. 106) – Pormenor da fresta, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 93 (p. 107) – Pormenor da Abundância, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 94 (p. 108) – *Putto*, pormenor do entablamento, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 95 (p. 109) – Anjo, pormenor do embasamento, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 96 (p. 110) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 97 (p. 111) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o lóculo, Túmulo de D. Luís da Silveira, Igreja de Santa Maria Maior, Góis.

FIG. 98 (p. 114) – Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 99 (p. 115) – Pormenor da pilastra no flanco esquerdo, Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIGS. 100a, 100b e 100c (p. 116) – Pormenor dos pedestais (esquerdo, central e direito), Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 101 (p. 117) – Pormenor do friso esquerdo, Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 102 (p. 118) – Pormenor do friso direito, Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIGS. 103a e 103b (p. 119) – Pormenor dos tondi nos frontões, Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 104 (p. 120) – Pormenor da janela, Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 105 (p. 121) – Pormenor de orante, Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 106 (p. 122) – Pormenor de orante, Identificação do cânone proporcional aferido por módulos tomados pela dimensão da cabeça, Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 107 (p. 123) – Pormenor de orante, Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIGS. 108a, 108b e 108c (p. 124) – Pormenor dos tondi nas cantoneiras, Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 109 (p. 125) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 110 (p. 126) – Figuras geométricas determinadas sobre o túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Igreja Paroquial de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 111 (p. 127) – Túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIGS. 112a e 112b (p. 128) – Pormenor das pilastras (esquerda e direita), Túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIGS. 113a, 113b e 113c (p. 129) – Pormenor dos pedestais (esquerdo, central e direito), Túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIGS. 114a, 114b e 114c (p. 130) – Pormenor do friso, estratos sobrepostos (esquerdo, central, direito), Túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 115 (p. 131) – Pormenor da janela, Túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIGS. 116a, 116b e 116c (p. 132) – Pormenor dos tondi nas cantoneiras, Túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 117 (p. 133) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 118 (p. 134) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 119 (p. 135) – Traçado das medianas dos ângulos do *marco*, Túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 120 (p. 136) – Figuras geométricas determinadas sobre o túmulo de Martim Gomes de Lemos, João Gomes de Lemos e suas esposas, Igreja de São Salvador, Trofa do Vouga.

FIG. 121 (p. 140) – Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIGS. 122a e 122b (p. 141) – Pormenor de profetas e baldaquinos, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIGS. 123a e 123b (p. 142) – Pormenor de pilastras (esquerda e direita), Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIGS. 124a, 124b, 124c e 124d (p. 143) – Pormenor de medalhões (em cima, pilastra esquerda, em baixo, pilastra direita), Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 125 (p. 144) – Pormenor dos pedestais, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 126 (p. 145) – Pormenor do intradorso, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIGS. 127a e 127b (p. 146) – Pormenor dos pés-direitos - intradorso, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIGS. 128a e 128b (p. 147) – Pormenor do reajuste do tampo, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIGS. 129a e 129b (p. 148) – Pormenor da caveira anamórfica, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIGS. 130a e 130b (p. 149) – Pormenor de motivos de fundo, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 131 (p. 150) – Pormenor do óculo com a letra S, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 132 (p. 151) – Pormenor de grupo escultórico, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 133 (p. 152) – Pormenor da Pietá, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 134 (p. 153) – Pormenor de São João, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 135 (p. 154) – Pormenor de São João, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 136 (p. 155) – Pormenor de Maria Madalena, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 137 (p. 156) – Pormenor de Maria Madalena, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIGS. 138a e 138b (p. 157) – Pormenor dos tondi, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIGS. 139a, 139b e 139c (p. 158) – Pormenor do friso (reconstituição), Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 140 (p. 159) – Assunção da Virgem, pormenor da edícula do coroamento, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 141 (p. 160) – Aplicação do traçado prévio das diagonais do retângulo sobre o túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 142 (p. 161) – Sequente desenvolvimento do traçado das diagonais do retângulo sobre o túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 143 (p. 162) – Incremento das possíveis linhas do traçado das diagonais do retângulo sobre o túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 144 (p. 163) – Figuras geométricas determinadas sobre o túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 145 (p. 164) – Traçado das diagonais das mais importantes figuras geométricas determinadas sobre o túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 146 (p. 165) – Pormenor das direções dos olhares das figuras de São João e Maria Madalena, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 147 (p. 166) – Identificação das áreas reconstituídas no silhar de azulejos, Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Igreja de Santa Maria de Óbidos, Óbidos.

FIG. 148 (p. 170) – Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 149 (p. 171) – Sé Velha (c. 1880-1890), Coimbra (a imagem utilizada foi encontrada no site <http://www.monumentos.pt/>, com o número SIPA Foto 00095625, S.A.).

FIG. 150 (p. 172) – Pormenor do medalhão na lúnula sobre a porta de acesso, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIGS. 151a e 151b (p. 173) – Pormenor dos tondi, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 152 (p. 174) – Pormenor da porta dourada, Sé Velha, Coimbra (imagem encontrada in *Diário das Beiras*, da autoria de Rui Semedo).

FIG. 153 (p. 175) – Pormenor do arcanjo Gabriel pairando sobre o *Encontro*, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 154 (p. 176) – Anjo Gabriel como pastor, pormenor da edícula à esquerda do *Encontro de Satana e São Joaquim*, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 155 (p. 177) – *O Encontro de Santa Ana e São Joaquim frente à Porta Dourada*, c. 1449-1459, Museu Benozzo Gozzoli, Castelfiorentino, Itália (imagem encontrada no site <http://brunelleschi.imss.fi.it/>, com o nome 38053_003.jpg. S.A.).

FIG. 156 (p. 177) – Filippino Lippi, *O Encontro de Santa Ana e São Joaquim frente à Porta Dourada*, 1497, National Gallery of Denmark, Copenhaga (imagem encontrada no site <http://www.smk.dk/>, com o nome KMSsp40_lippi_new.jpg. S.A.).

FIG. 157 (p. 178) – Giotto, *O Encontro de Santa Ana e São Joaquim frente à Porta Dourada*, 1305, Cappella Scrovegni, Padua (imagem encontrada no site https://en.wikipedia.org/wiki/Joachim_and_Anne_Meeting_at_the_Golden_Gate, com o nome Giotto_-_Scrovegni_-_06_-_Meeting_at_the_Golden_Gate.jpg. S.A.).

FIG. 158 (p. 178) – Paolo de San Leocadio, *O Encontro de Santa Ana e São Joaquim frente à Porta Dourada*, Escola de Valência, século XVI, Coleção Peter Weiner, Leningrado

(imagem encontrada no site <http://www.arthermitage.org/>, com o nome Meeting-of-Joachim-and-Anne-near-the-Golden-Gate.big.html. S.A.).

FIG. 159 (p. 178) – Rodrigo e Martin de la Haya, *O Encontro de Santa Ana e São Joaquim frente à Porta Dourada*, 1562, Catedral de Burgos (imagem encontrada no site <http://www.lavieb-aile.com/>, com o nome ob_9284b1_11020349-corrjpg.jpg. S.A.).

FIG. 160 (p. 179) – Taddeo Gaddi, *O Encontro de Santa Ana e São Joaquim frente à Porta Dourada*, c. 1330, Cappella Baroncelli, Santa Croce, Florença (imagem encontrada no site <http://www.wga.hu/>, com o nome 1north5.jpg. S.A.).

FIG. 161 (p. 179) – Giotto, *O Sonho de São Joaquim*, Cappella Scrovegni, Padua (imagem encontrada no site <http://www.wikiart.org/>, com o nome thedreamojjoachim.jpg. S.A.).

FIG. 162 (p. 180) – Pormenor do São João Evangelista, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra (a imagem utilizada foi encontrada no site <http://www.monumentos.pt/>, com o número SIPA Foto 00095659, S.A.).

FIG. 163 (p. 181) – Composição utilizando o frontão da Porta Dourada (a vermelho), empregue como modelo possível do coroamento da obra, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 164 (p. 182) – Desenho do frontão a partir das prescrições de Vitruvius, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 165 (p. 183) – Desenho do frontão a partir das prescrições de Vitruvius, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 166 (p. 184) – Desenho do frontão a partir das prescrições de Sagredo, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 167 (p. 185) – Desenho do frontão a partir das prescrições de Sagredo, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 168 (p. 186) – Desenho do frontão a partir das prescrições de Alberti, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 169 (p. 187) – Desenho do frontão a partir das prescrições de Alberti, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 170 (p. 188) – Composição utilizando o modelo do frontão da Porta Dourada (a vermelho), em sobreposição ao desenho aferido das indicações de Alberti, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 171 (p. 189) – Composição do desenho estereofotogramétrico sobre uma fotografia da Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 172 (p. 190) – Composição do desenho estereofotogramétrico da Porta Especiosa sobre o relevo da Frontaria da Igreja da Misericórdia de Montemor-o-Velho.

FIG. 173 (p. 191) – Composição do desenho estereofotogramétrico da Porta Especiosa sobre o retábulo do Tesoureiro do Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 174 (p. 192) – Composição do desenho estereofotogramétrico da Porta Especiosa sobre a fachada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Tomar.

FIG. 175 (p. 193) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o desenho estereofotogramétrico da Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 176 (p. 194) – Adequação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o desenho estereofotogramétrico da Porta Especiosa, fazendo coincidir as secções áureas horizontais com ambas as cornijas dos entablamentos intermédios, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 177 (p. 195) – A mesma composição, incluindo o frontão seguindo as prescrições de Alberti, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 178 (p. 196) – A mesma composição, incluindo uma estátua da Imaculada Conceição (com a mesma dimensão aproximada à da representação de Santa Ana), Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 179 (p. 197) – Reformulação do frontão mantendo a proporcionalidade da altura do frontão prescrita por Alberti, agora dequando-o ao vão entre os cubelos acrotério, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 180 (p. 198) – Pormenor do traçado sobreposto à reformulação do frontão mantendo a proporcionalidade da altura do frontão prescrita por Alberti dequando-o ao vão entre os cubelos acrotério, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 181 (p. 199) – Vista integral do desenho da Porta Especiosa com a mesma reformulação do frontão, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 182 (p. 200) – Traçado sobreposto à vista integral do desenho da Porta Especiosa com a mesma reformulação do frontão, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 183 (p. 201) – Identificação da altura proporcional do frontão do Túmulo de D. Diogo Pinheiro, 1528, Igreja de Santa Maria do Olival, Tomar.

FIG. 184 (p. 202) – Identificação da altura proporcional do frontão do Arco Triunfal da Capela da Piedade, c. 1535, Igreja dos Anjos, Montemor-o-Velho.

FIG. 185 (p. 203) – Identificação da altura proporcional do frontão do Arco Triunfal da Capela dos Vales, c. 1536, Igreja de Santa Iria, Tomar.

FIG. 186 (p. 204) – Identificação da altura proporcional do frontão do Túmulo de D. Álvaro d Costa, Museu de Évora.

FIG. 187 (p. 205) – Identificação da altura proporcional do frontão do portal do extinto convento de São Domingos, 1537, Cemitério Municipal, Évora.

FIG. 188 (p. 206) – Transposição das arquivoltas do arco para o coroamento da estrutura (a azul), sobrepostas à prescrição de Sagredo (a laranja), Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 189 (p. 207) – Pormenor do frontão semicircular seguindo a prescrição de Sagredo, com enrolamentos adossados tendo em conta o diâmetro da última arquivolta do portal do primeiro registo, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 190 (p. 208) – Pormenor com o traçado geométrico aplicado sobre a composição do frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), com enrolamentos adossados, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 191 (p. 209) – Vista integral da Porta Especiosa com o frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), com enrolamentos adossados, em sobreposição ao traçado geométrico proposto, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 192 (p. 210) – Traçado geométrico aplicado sobre a vista integral da Porta Especiosa com o frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), com enrolamentos adossados, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 193 (p. 211) – Pormenor de uma segunda reformulação do frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), com enrolamentos adossados, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 194 (p. 212) – Pormenor com o traçado geométrico aplicado sobre segunda reformulação do frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 195 (p. 213) – Vista integral da Porta Especiosa com a segunda reformulação proposta para o frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), com enrolamentos, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 196 (p. 214) – Traçado geométrico aplicado sobre a vista integral da Porta Especiosa com a segunda reformulação proposta para o frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 197 (p. 215) – Pormenor do frontão semicircular seguindo a prescrição de Sagredo, sem enrolamentos adossados, adequado ao diâmetro da última arquivolta do portal do primeiro registo, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 198 (p. 216) – Pormenor da aplicação do traçado geométrico sobre a reformulação do frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), sem enrolamentos adossados, adequado ao diâmetro da última arquivolta do portal do primeiro registo, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 199 (p. 217) – Vista integral da Porta Especiosa com a última reformulação proposta para o frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), sem enrolamentos, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 200 (p. 218) – Traçado geométrico aplicado sobre a vista integral da Porta Especiosa com a última reformulação proposta para o frontão semicircular (seguindo a prescrição de Sagredo), adequado à última arquivolta do portal, Porta especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 201 (p. 219) – Vista do topo da Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 202 (p. 220) – Desenho em corte do topo da Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 203 (p. 221) – As principais linhas verticais e horizontais obtidas por comparação do desenho da Porta com o traçado geométrico proposto, Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 204 (p. 222) – Conjunto total das linhas verticais e horizontais obtidas por comparação do desenho da Porta com o traçado geométrico proposto, Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 205 (p. 223) – Figuras geométricas determinadas sobre o desenho da Porta Especiosa (círculos e triângulo), Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 206 (p. 224) – Figuras geométricas determinadas sobre o desenho da Porta Especiosa (retângulos), Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 207 (p. 225) – Composição sobrepondo: a) o desenho da Porta; b) a estrutura interna da secção áurea proposta; c) os retângulos (e respetivas diagonais) correspondentes a cada corpo, Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIGS. 208a e 208b (p. 226) – a) Construção do pentágono inscrito no medalhão; b) Os pentágonos e pentagramas decorrentes sobre o medalhão, Porta Especiosa, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 209 (p. 227) – Porta de Santa Clara, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 210 (p. 228) – Norma de proporcionalidade da Porta de Santa Clara, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 211 (p. 229) – Aplicação da estrutura interna da secção áurea sobre o portal a partir do respetivo padrão de proporcionalidade encontrado, Porta de Santa Clara, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 212 (p. 230) – As principais linhas verticais e horizontais obtidas por comparação do traçado geométrico aplicado sobre a Porta de Santa Clara, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 213 (p. 231) – Conjunto das linhas verticais e horizontais por comparação do seguinte desenvolvimento do traçado geométrico aplicado sobre a Porta de Santa Clara, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 214 (p. 232) – Pentágono e pentagramas traçados sobre o círculo correspondente ao medalhão da Porta de Santa Clara, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 215 (p. 233) – Pormenor dos vitrais da fachada da Catedral de Notre Dame de Amiens, Amiens, França (imagem encontrada no site <http://pyramidcult.blogspot.pt/2013/10/amiens-cathedral-gothic-architectural.html>, com o nome *amiens cathedral glass.jpg*. S.A.).

FIG. 216 (p. 236) – Desenho do Portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença (in LUNA, Fortea, 2008).

FIG. 217 (p. 237) – Portal da Igreja, Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 218 (p. 238) – Pormenor dos pedestais, Portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 219 (p. 239) – Pormenor do entablamento, Portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 220 (p. 240) – Medalhão com Maria Madalena, pormenor do friso, Portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 221 (p. 241) – Fauno e mascarão, pormenor do friso, Portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 222 (p. 242) – Quimera e mascarão, pormenor do friso, Portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 223 (p. 243) – Projatura do entablamento, pormenor do friso, Portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 224 (p. 244) – Aplicação do traçado prévio das diagonais do retângulo sobre o portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 225 (p. 245) – Aplicação da estrutura interna das diagonais do retângulo sobre o portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 226 (p. 246) – Figuras geométricas determinadas sobre o portal (retângulos) da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIG. 227 (p. 247) – Figuras geométricas determinadas sobre o portal (círculos e triângulo) da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

FIGS. 228a, 228b, 228c e 228d (p. 248) – Comparação, à escala, entre os portais e os respetivos traçados, da Igreja de Olivença (em cima, à esquerda); da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Arronches (em cima, à direita); do portal de São Domingos, no cemitério municipal de Évora (em baixo, à esquerda); e do portal da Igreja do Convento das Chagas, em Vila Viçosa (em baixo, à direita).

FIGS. 229a, 229b, 229c e 229d (p. 249) – Comparação, dos mesmos portais e das figuras geométricas sobre eles determinadas da Igreja de Olivença (em cima, à esquerda); da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Arronches (em cima, à direita); do portal de São Domingos, no cemitério municipal de Évora (em baixo, à esquerda); e do portal da Igreja do Convento das Chagas, em Vila Viçosa (em baixo, à direita).

FIGS. 230a, 230b, 230c e 230d (p. 250) – Comparação e identificação da altura proporcional dos frontões dos quatro portais, da Igreja de Olivença (em cima, à esquerda); da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Arronches (em cima, à direita); do portal de São Domingos, no cemitério municipal de Évora (em baixo, à esquerda); e do portal da Igreja do Convento das Chagas, em Vila Viçosa (em baixo, à direita).

FIGS. 231a, 231b, 231c, 231d e 231e (p. 251) – Comparação e identificação da proporcionalidade dos pedestais dos 4 portais com a gravura de Sagredo da Igreja de Olivença (em cima, à esquerda); da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Arronches (em cima, à direita); do portal de São Domingos, no cemitério municipal de Évora (ao centro, à esquerda); e do portal da Igreja do Convento das Chagas, em Vila Viçosa (ao centro, à direita).

FIG. 232 (p. 254) – Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 233 (p. 255) – Pormenor das perfurações inferiores da cornija, para encaixe de balústres, Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 234 (p. 256) – Pormenor da copa, aba, passamanes e borlas do desaparecido chapéu prelatício, Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 235 (p. 257) – Composição digital de reconstituição do chapéu prelatício, vista frontal, Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 236 (p. 258) – Composição digital de reconstituição do chapéu prelatício, vista lateral, Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 237 (p. 259) – Pormenor das perfurações superiores da cornija para fixação de figuras de vulto, Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 238 (p. 260) – Coroamento, pormenor da edícula da Epifania, Retábulo da Pena, Sintra.

FIG. 239 (p. 261) – Pietro Lombardo, Túmulo do Doge Pietro Mocenigo, Basílica de San Zenipolo, Veneza (imagem encontrada no site https://en.wikipedia.org/wiki/Pietro_Mocenigo, com o nome Interior_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_(Venice)_-_Monumento_del_doge_Pietro_Mocenigo_-_Pietro_Lombardo.jpg. da autoria de Didier Descouens).

FIG. 240 (p. 262) – Tullio Lombardo, Túmulo do Doge Giovanni Mocenigo, Basílica de San Zenipolo, Veneza (imagem encontrada no site <http://www.churchmonumentsociety.org/>, com o nome doge-gionvai-mocenigo.gif. S.A.).

FIG. 241 (p. 263) – O retângulo Sesquiáltero ($m = 3/3 = 1.5$) sobreposto ao cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 242 (p. 264) – O retângulo Sesquiáltero e a respetiva estrutura interna sobrepostos ao cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 243 (p. 265) – O traçado das proporções musicais 4/6 (a azul) e a estrutura interna do retângulo Sesquiáltero (a vermelho), sobrepostas ao cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 244 (p. 266) – Figuras geométricas determinadas sobre o cenotáfio (círculos) de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 245 (p. 267) – Figuras geométricas determinadas sobre o cenotáfio (retângulos) de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIGS. 246a, 246b e 246c (p. 268) – Decomposição sequencial da estrutura tumular em blocos, Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 247 (p. 269) – Composição do busto do papa Inocêncio X, da autoria de Bernini, utilizado à escala (prevendo a integração original de um busto naquele local da composição, Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Museu de Évora.

FIG. 248 (p. 270) – Portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIGS. 249a e 249b (p. 273) – Pormenor dos pedestais, Portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIGS. 250a, 250b e 250c (p. 274) – Pormenor das secções do friso (esquerdo, central e direito), Portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIGS. 251a e 251b (p. 275) – Pormenor das pilastras, Portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIGS. 252a e 252b (p. 276) – Pormenor dos tondi, Portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 253 (p. 277) – O Retângulo $\sqrt{2}$ e as respetivas divisões em Divina Proporção, Portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 254 (p. 278) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 255 (p. 279) – Sequente desenvolvimento do traçado interno da Secção Áurea sobre o portal (desacerto sobre o eixo vertical da composição) da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 256 (p. 280) – Identificação das adequações formais da composição ao traçado geométrico, Portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 257 (p. 281) – Figuras geométricas determinadas sobre o portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 258 (p. 282) – Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 259 (p. 283) – Embasamento, pormenor dos pedestais projetantes, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 260 (p. 284) – Pormenor da cartela epigrafada, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIGS. 261a e 261b (p. 285) – São Miguel e São Jorge, pormenor do intradorso, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 262 (p. 286) – Pormenor da serliana sob o arco central, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 263 (p. 287) – Pormenor do Encontro de Santa Ana e São Joaquim, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 264 (p. 288) – Pormenor do Encontro de Santa Ana e São Joaquim, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIGS. 265a e 265b (p. 289) – São Pedro e São Paulo, pormenor dos tondi, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 266 (p. 290) – Pormenor de jacente, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIGS. 267a e 267b (p. 291) – Pormenor de São Bento e São Bernardo, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 268 (p. 292) – Pormenor da edícula do coroamento, Túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 269 (p. 293) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o túmulo de D. Jorge de Melo, Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

FIG. 270 (p. 296) – Retábulo da Piedade, Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora dos Anjos, Montemor-o-Velho.

FIG. 271 (p. 297) – Procura da totalidade do frontão, Retábulo da Piedade, Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora dos Anjos, Montemor-o-Velho.

FIG. 272 (p. 298) – Identificação da altura proporcional do frontão, Retábulo da Piedade, Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora dos Anjos, Montemor-o-Velho.

FIG. 273 (p. 299) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo, a partir do cálculo da dimensão total do frontão, Retábulo da Piedade, Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora dos Anjos, Montemor-o-Velho.

FIG. 274 (p. 300) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o portal, Retábulo da Piedade, Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora dos Anjos, Montemor-o-Velho.

FIG. 275 (p. 301) – Figuras geométricas determinadas sobre o retábulo da Piedade, Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora dos Anjos, Montemor-o-Velho.

FIG. 276 (p. 304) – Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 277 (p. 305) – Pormenor de São Marcos, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 278 (p. 306) – Pormenor de São Marcos, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 279 (p. 307) – Pormenor de D. Ana Mendes, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 280 (p. 308) – Pormenor da Assunção da Virgem, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 281 (p. 309) – Pormenor de São Pedro, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 282 (p. 310) – Pormenor de São Miguel, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 283 (p. 311) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 284 (p. 312) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo, evidenciando as linhas de união entre os vértices e os pontos Φ que dividem os lados em extrema e média razão, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 285 (p. 313) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo apenas evidenciando as linhas de união dos pontos Φ entre si, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 286 (p. 314) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo (suavisada) e todas as adequações da composição ao traçado geométrico, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 287 (p. 315) – Figuras geométricas determinadas sobre o retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 288 (p. 316) – Inversão e sobreposição dos métodos construtivos dos retângulos determinados sobre as edículas, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 289 (p. 317) – Aplicação da estrutura interna dos Retângulos de Ouro (Φ) e Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) a cada uma das edículas respetivas, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 290 (p. 318) – Pormenor da aplicação da estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ) sobre a edícula da Assunção da Virgem, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 291 (p. 319) – Pormenor da aplicação da estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ) sobre a edícula da Assunção da Virgem, mantendo subjacente a estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 292 (p. 320) – Pormenor da estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ) aplicada à edícula da Assunção, alinhada com a estrutura interna da Secção Áurea aplicada ao retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 293 (p. 321) – Identificação das adequações compositivas à estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ), Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 294 (p. 322) – Pormenor da aplicação da estrutura interna do Retângulo $\sqrt{2}$ sobre a edícula de São Marcos, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 295 (p. 323) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre a representação de São Miguel dominando o demónio, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 296 (p. 324) – Aplicação separada da estrutura interna da Secção Áurea sobre as edículas dos doadores, Retábulo de São Marcos, Igreja de São Salvador, Coimbra.

FIG. 297 (p. 328) – Retábulo de São Silvestre, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 298 (p. 329) – Aplicação da estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ) sobre o retábulo de São Silvestre, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 299 (p. 330) – Identificação das linhas ortogonais que pudessem integrar um sistema de representação prospetivo, Retábulo de São Silvestre, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 300 (p. 331) – Figuras geométricas determinadas sobre o retábulo (os círculos) de São Silvestre, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 301 (p. 332) – Sistema de proporcionalidade aferido, Retábulo de São Silvestre, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 302 (p. 336) – Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 303 (p. 337) – Gravura de um “frontispício”, de Diego de Sagredo (in *Medidas del Romano*).

FIG. 304 (p. 338) – Pormenor do frontão, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIGS. 305a, 305b, 305c e 305d (p. 339) – Evangelistas, pormenor da predela, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 306 (p. 340) – Retábulo da Capela do Tesoureiro, fotografia de J. Sartoris, fim do século XIX, © Casa-Museu Reynaldo dos Santos-Irene Quilhó.

FIG. 307 (p. 341) – Assunção da Virgem, pormenor da edícula central, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 308 (p. 342) – Pormenor de São Tiago, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 309 (p. 343) – Pormenor do coroaamento, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIGS. 310a e 310b (p. 344) – Identificação do cânone proporcional de todas as figuras, aferido por módulos tomados pela dimensão da cabeça, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 311 (p. 345) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 312 (p. 346) – Aplicação do sequente traçado da estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo, assinalando todas as adequações compositivas ao traçado, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 313 (p. 347) – Figuras geométricas determinadas sobre o retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 314 (p. 348) – Aplicação da estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ) sobre o retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 315 (p. 349) – Aplicação do traçado inicial decorrente da divisão interna do Retângulo de Ouro (Φ) sobre o retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 316 (p. 350) – Aplicação da estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ) sobre o retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 317 (p. 351) – Identificação das adequações compositivas ao traçado regulador, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 318 (p. 352) – Pormenor da aplicação do traçado geométrico sobre a fotografia de Sartoris, © Casa-Museu Reynaldo dos Santos-Irene Quilhó, na qual se pode ainda ver as cabeças de quase todos os apóstolos, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 319 (p. 353) – Pormenor da edícula central, representação das janelas perspectivadas, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 320 (p. 354) – Identificação das principais linhas ortogonais que pudessem indicar o possível sistema perspetivo de representação, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 321 (p. 355) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre a edícula do Coroamento da Virgem, Retábulo da Capela do Tesoureiro, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 322 (p. 358) – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 323 (p. 359) – Pormenor do sacrário, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 324a e 324b (p. 360) – Bustos de São Pedro e São paulo, pormenor do sacrário, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 325a e 325b (p. 361) – Os quatro evangelistas, pormenor da predela, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 326a e 326b (p. 362) – Pormenor das aparições de Cristo à Virgem e a Madalena, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 327 (p. 363) – Pormenor do coroamento, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 328a e 328b (p. 364) – Pormenor dos pedestais na predela, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 329a e 329b (p. 365) – Afinidades compositivas entre o presente retábulo de Cantanhede e o da Igreja de Santiago, em Soure (sem cumprimento de escala).

FIGS. 330a e 330b (p. 366) – As aparições de Cristo à Virgem e a Madalena, Mosteiro de Celas, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIGS. 331a a 331f (p. 367) – Comparação das várias aparições de Cristo à Virgem e a Madalena (em cima, Cantanhede, ao centro, Soure, em baixo, Celas – Museu Nacional Machado de Castro).

FIG. 332 (p. 368) – Aplicação da estrutura interna do Retângulo $\sqrt{\Phi}$ sobre o retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 333 (p. 369) – Identificação das principais linhas de adequação compositiva sobre aplicação da estrutura interna do Retângulo $\sqrt{\Phi}$ ao retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 334 (p. 370) – Identificação das principais linhas de adequação compositiva sobre aplicação do sequente traçado decorrente da divisão interna do Retângulo $\sqrt{\Phi}$, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 335 (p. 371) – Identificação das principais linhas de adequação compositiva sobre aplicação do sequente traçado decorrente da divisão interna do Retângulo $\sqrt{\Phi}$, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 336a e 336b (p. 372) – Comparação entre os retábulos de Cantanhede e de Soure, e dos respetivos traçados geométricos (sem cumprimento de escala).

FIG. 337 (p. 373) – Figuras geométricas determinadas sobre o portal, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 338 (p. 374) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre as várias edículas do retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 339 (p. 375) – Identificação das principais linhas ortogonais que pudessem indicar o possível sistema perspetivo de representação em cada uma das edículas, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 340a e 340b (p. 376) – Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 341 (p. 377) – Túmulo esquerdo, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 342a e 342b (p. 378) – Pormenor das arcas tumulares (túmulo esquerdo e túmulo direito), Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 343a e 343b (p. 379) – Pormenor dos profetas (túmulo esquerdo e túmulo direito), Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 344a e 344b (p. 380) – Identificação do cânone proporcional das figuras, aferido por módulos tomados pela dimensão da cabeça, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 345 (p. 381) – Aplicação da estrutura interna do Retângulo $\sqrt{\Phi}$ sobre o túmulo, evidenciando apenas as linhas de união entre os vértices e os pontos (Φ) resultantes da divisão dos lados em *divina proporção*, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 346 (p. 382) – Aplicação do sequente desenvolvimento do traçado interno do Retângulo $\sqrt{\Phi}$ sobre o túmulo, evidenciando apenas as linhas de união entre si dos pontos (Φ) resultantes da divisão dos lados em *divina proporção*, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 347 (p. 383) – Traçado das medianas aos ângulos do retângulo, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 348 (p. 384) – Fotocomposição prevendo a supressão da profundidade, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 349 (p. 385) – Aplicação do traçado geométrico sobre a fotocomposição, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 350 (p. 386) – Aplicação do traçado geométrico sobre a fotocomposição, Túmulo de D. João de Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 351 (p. 387) – Figuras geométricas determinadas sobre o túmulo, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 352 (p. 388) – Figuras geométricas determinadas sobre o túmulo, e sistema de proporcionalidade aferido, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

Figuras geométricas determinadas sobre o túmulo, e sistema de proporcionalidade aferido, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIGS. 354a e 354b (p. 390) – Identificação das principais linhas ortogonais que pudes-

sem indicar o possível sistema perspetivo de representação, Túmulos dos Meneses, Igreja Paroquial de São Pedro, Cantanhede.

FIG. 355 (p. 394) – Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 356 (p. 395) – Pormenor da pilastra, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 357 (p. 396) – Pormenor da pilastra esquerda, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIGS. 358a e 358b (p. 397) – São João Baptista (à esquerda), Isaías (à direita), Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 359 (p. 398) – Pormenor da cartela com a data epigrafada, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 360 (p. 399) – Pormenor de figura no frontão, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 361 (p. 400) – Pormenor de jacente, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 362 (p. 401) – Identificação do cânone proporcional do jacente, aferido pelo módulo tomado pela dimensão da cabeça, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 363 (p. 402) – Pormenor da Assunção da Virgem e os Apóstolos, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIGS. 364a, 364b e 364c (p. 403) – Nos flancos, os anjos orantes no intradorso dos pés direitos; ao centro, o anjo acólito inferior na edícula central, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 365 (p. 404) – Aplicação do Retângulo de Ouro (Φ) sobre o túmulo, com as inerentes divisões *harmónicas* e diagonais, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 366 (p. 405) – Aplicação do Retângulo de Ouro (Φ) sobre o túmulo, evidenciando o método de construção euclidiano, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 367 (p. 406) – Aplicação da estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ) sobre o túmulo, evidenciando apenas as linhas de união entre os vértices e os pontos (Φ), Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 368 (p. 407) – Aplicação da estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ) sobre o túmulo, evidenciando apenas as linhas de união dos pontos (Φ) entre si, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 369 (p. 408) – Figuras geométricas determinadas sobre o túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 370 (p. 409) – Aplicação da estrutura interna do Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) sobre a edícula da Assunção da Virgem, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 371 (p. 410) – Aplicação do desenvolvimento da estrutura interna do Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) sobre a edícula da Assunção da Virgem, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 372 (p. 411) – Aplicação do sequente desenvolvimento da estrutura interna do Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) sobre a edícula da Assunção da Virgem, Túmulo de D. João da Silva, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 373 (p. 412) – Aplicação do Retângulo de Ouro (Φ) e respetivo traçado inicial sobre o arco do altar, Capela dos Reis Magos, Igreja do Mosteiro de São Marcos, São Silvestre.

FIG. 374 (p. 416) – Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 375 (p. 417) – Pormenor do sacrário, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 376 (p. 418) – Apostolado, pormenor da predela, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 377 (p. 419) – Primeiro registo, corpo lateral esquerdo, a edícula da *Anunciação* e Profetas, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 378 (p. 420) – Primeiro registo, corpo lateral direito, a edícula da *Natividade* e Profetas, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 379 (p. 421) – Segundo registo, edícula central, a *Assunção da Virgem*, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 380 (p. 422) – Segundo registo, corpo lateral esquerdo, a edícula da *Adoração dos Magos* e Profetas, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 381 (p. 423) – Segundo registo, corpo lateral direito, a edícula da *Apresentação de Jesus no Templo* e Profetas, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 382 (p. 424) – Terceiro registo, o continuum da *Paixão de Cristo*, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 383 (p. 425) – Terceiro registo, corpo lateral esquerdo, a representação do *Caminho do Calvário*, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 384 (p. 426) – Terceiro registo, corpo central, a representação do *Calvário*, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 385 (p. 427) – Terceiro registo, corpo lateral direito, a representação da *Lamentação de Cristo Morto*, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 386 (p. 428) – Pormenor do coroamento, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 387 (p. 429) – Gravura do túmulo do bispo Rodriguez de Fonseca, de Diego de Sagredo (in *Medidas del Romano*).

FIG. 388 (p. 430) – Aplicação do Retângulo Raiz de Dois ($\sqrt{2}$) e respetiva estrutura interna inicial sobre o retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 389 (p. 431) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 390 (p. 432) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre o retábulo e identificação das principais linhas de força na génese da composição, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 391 (p. 433) – Figuras geométricas determinadas sobre o retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 392 (p. 434) – Aplicação da estrutura interna do Retângulo de Ouro (Φ) sobre a edícula do *Calvário*, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 393 (p. 435) – Aplicação da estrutura interna da Secção Áurea sobre a edícula da *Assunção da Virgem*, Retábulo de Nossa Senhora da Assunção, Sé da Guarda.

FIG. 394 (p. 438) – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 395 (p. 439) – Pormenor da área central do retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 396 (p. 440) – Pormenor dos evangelistas, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 397 (p. 441) – Pormenor da Sagrada Família, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 398 (p. 442) – Fotocomposição com a figura orante de D. Duarte de Lemos no interior do arco, pormenor, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 399 (p. 443) – Pormenor do sacrário, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 400 (p. 444) – Pormenor de busto feminino no sacrário, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 401 (p. 445) – Pormenor de apostolado, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 402 (p. 446) – Pormenor da identificação do cânone proporcional das figuras, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIGS. 403a, 403b e 403c (p. 447) – Pormenores do Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 404 (p. 448) – Retábulo do Santíssimo Sacramento visto a meia distância e a meia altura da nave lateral, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 405 (p. 449) – Estudo geométrico, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 406 (p. 450) – Traçado dos Retângulos de Ouro (Φ), $\sqrt{\Phi}$ e $\sqrt{2}$, a partir dos quadrados encontrados, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 407 (p. 451) – Traçado das Harmónicas de ambos os Retângulos de Ouro (Φ), Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 408 (p. 452) – Traçado das Harmónicas I de ambos os Retângulos de Ouro (Φ), Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 409 (p. 453) – Traçado das Harmónicas II de ambos os Retângulos de Ouro (Φ), Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 410 (p. 454) – Traçado das Harmónicas II do Retângulo de Ouro (Φ) *ABCD*, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 411 (p. 455) – Traçado das Harmónicas II do Retângulo de Ouro (Φ) *CDEF*, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 412 (p. 456) – Desenho e fotocomposição da planificação do retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 413 (p. 457) – Traçado das Harmónicas I e II aplicado sobre o desenho do retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 414 (p. 458) – Sobreposição do traçado inicial aplicado sobre o traçado das Harmónicas I e II sobre o desenho do retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 415 (p. 459) – Indicação dos principais pontos de adequação do desenho da estrutura retabular ao Traçado das Harmónicas do marco aferido, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 416 (pp. 460-461) – Composição prevendo a inclusão de uma figura de um prelado orante no arco da estrutura, Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sé Velha, Coimbra.

FIG. 417 (p. 464) – Retábulo do Calvário, Capela dos Vale, Igreja de Santa Iria, Tomar.

FIGS. 418a e 418b (p. 465) – Pormenor do retábulo do Calvário, Capela dos Vale, Igreja de Santa Iria, Tomar.

FIG. 419 (p. 466) – Pormenor do retábulo do Calvário, Capela dos Vale, Igreja de Santa Iria, Tomar.

FIG. 420 (p. 467) – Pormenor da identificação do cânone proporcional das figuras, Retábulo do Calvário, Capela dos Vale, Igreja de Santa Iria, Tomar.

FIG. 421 (p. 468) – Pormenor do retábulo do Calvário, Capela dos Vale, Igreja de Santa Iria, Tomar.

FIG. 422 (p. 469) – Retábulo de São Miguel Arcanjo, vista lateral superior, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 423 (p. 470) – Retábulo de São Miguel Arcanjo, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 424 (p. 471) – Pormenor do retábulo de São Miguel Arcanjo, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 425 (p. 472) – Pormenor do retábulo de São Miguel Arcanjo, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 426 (p. 473) – Pormenor do retábulo de São Miguel Arcanjo, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 427 (p. 474) – Retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 428 (p. 475) – Pormenor do retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 429 (p. 476) – Pormenor do retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

FIG. 430 (p. 477) – Pormenor do retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

- FIG. 431 (p. 478) – Aplicação da relação 4/6/9, Retábulo do Calvário, Capela dos Vale, Igreja de Santa Iria, Tomar.
- FIG. 432 (p. 479) – Aplicação da relação 4/6/9, Retábulo de São Miguel Arcanjo, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
- FIG. 433 (p. 480) – Aplicação da relação 4/6/9, Retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
- FIG. 434 (p. 484) – Fragmento do *Caminho do Calvário*, com Cristo, Santa Verónica e verdugos.
- FIG. 435 (p. 485) – Fragmento com figura trajando túnica e botas.
- FIG. 436 (p. 486) – Fragmento da *Crucificação*, com São João amparando a Virgem e Madalena ajoelhada.
- FIG. 437 (p. 487) – Fotografia a três quartos do baldaquino/Lanternim pertencente à imposta do arco.
- FIG. 438 (p. 488) – Reconstituição hipotética do arco da capela.
- FIG. 439 (p. 489) – Montagem do arco hipotético sobre fotografia da capela na atualidade.
- FIG. 440 (p. 490) – Excerto de pilastra a três quartos, com baldaquino frontal projetante e decoração de medalhão no intradorso.
- FIG. 441 (p. 491) – Fragmento de grande baldaquino com pequenas figurinhas assomando às janelas do lanternim.
- FIG. 442 (p. 492) – Fragmento com concheados.
- FIG. 443 (p. 493) – Fragmento de pilastra com baixos-relevos de balaústres.
- FIG. 444 (p. 494) – Fragmento de predela com centauro e mascarão.
- FIG. 445 (p. 495) – Fragmento com figura trajando túnicas.
- FIG. 446 (p. 496) – Fragmento com anjo.
- FIG. 447 (p. 497) – Fragmento com São Mateus, com o anjo, em baixo, à esquerda.
- FIG. 448 (p. 498) – Reconstituição hipotética do retábulo.
- FIG. 449 (p. 499) – Reconstituição hipotética do arco e retábulo compostos.

Volume III

- PÁGS. 23, 24, 27 – Retábulo da Casa dos Coimbras, Braga.
- PÁGS. 29, 31 – Portal Axial da Igreja Paroquial, Caminha.
- PÁGS. 33, 34 – Portal Sul da Igreja Paroquial, Caminha.
- PÁGS. 37, 38 – Arco Triunfal da Capela dos Mareantes, Caminha.
- PÁGS. 43, 44, 46, 47 – Retábulo da Anunciação, Guarda.
- PÁG. 49 – Retábulo da Assunção da Virgem, Guarda.
- PÁGS. 51, 53 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Faia.
- PÁGS. 55, 56, 59 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Pinhel.
- PÁGS. 61, 62, 65 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Vale de Azares.
- PÁGS. 67, 69, 70 – Retábulo dos Santos Brancos, Viseu.
- PÁGS. 73, 74, 77 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Pampilhosa da Serra.
- PÁGS. 81, 83 – Retábulo da Misericórdia, Aveiro.
- PÁGS. 85, 86, 89 – Retábulo da Visitação, Aveiro.
- PÁGS. 91, 93 – Túmulo de D. Catarina de Ataíde, Aveiro.
- PÁG. 95 – Retábulo da Virgem, Aveiro.
- PÁG. 97 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Arrifana.
- PÁGS. 99, 100, 103 – Retábulo do Salvador, Besteiros.
- PÁGS. 105, 107 – Retábulo da Visitação, Pinheiro da Bemposta.
- PÁGS. 109, 111 – Retábulo de Santo André, Pinheiro da Bemposta.
- PÁGS. 113, 115 – Retábulo de São Sebastião, Pinheiro da Bemposta.
- PÁGS. 117, 118, 121 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Beduido.
- PÁGS. 123, 124, 127 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Águeda.
- PÁG. 129 – Túmulo de D. Duarte e D. Joana de Melo, Trofa do Vouga.
- PÁG. 131 – Túmulo de Martim Gomes de Lemos e de João Gomes de Lemos, e suas esposas.
- PÁGS. 133, 135 – Retábulo dos Santos Físicos, Aguim.
- PÁG. 137 – Porta Especiosa, Coimbra.
- PÁG. 139 – Portal de Santa Clara, Coimbra.
- PÁG. 141 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Coimbra.
- PÁGS. 143, 145 – Retábulo de Santa Clara, Coimbra.
- PÁGS. 147, 149, 150 – Retábulo da Sagrada Família, Coimbra.
- PÁGS. 153, 155 – Portal da Majestade, Coimbra.

PÁGS. 157, 159 – Retábulo dos Santos Arcanjos, Coimbra.

PÁG. 161 – Retábulo de São Marcos, Coimbra.

PÁGS. 163, 165 – Retábulo da Imposição da Casula a Santo Ildefonso, Coimbra.

PÁGS. 167, 169 – Retábulo da Assunção da Virgem, Coimbra.

PÁGS. 171, 173 – Retábulo da Paixão de Cristo, Coimbra.

PÁGS. 175, 177 – Retábulo do Salvador, Coimbra.

PÁGS. 179, 181 – Retábulo de Santa Clara, Coimbra.

PÁG. 183 – Retábulo de São Miguel, Coimbra.

PÁG. 185 – Retábulo de São Silvestre, Coimbra.

PÁG. 187 – Retábulo da Capela do Tesoureiro, Coimbra.

PÁG. 189 – Retábulo de São Rafael Arcanjo com Tobias.

PÁGS. 191, 192, 193 – Portal de Santo Tomás, Coimbra.

PÁGS. 195, 197 – Portal da Igreja Paroquial, Penacova.

PÁGS. 199, 201 – Arco Triunfal da Capela de Nossa Senhora da Piedade, Penacova.

PÁGS. 203, 205 – Arco Triunfal da Capela da Sagrada Família, Penacova.

PÁGS. 207, 209 – Retábulo de Nossa Senhora da Graça, Penacova.

PÁGS. 211, 212, 215 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Botão.

PÁGS. 216, 217 – Arco Triunfal da Anunciação, Souselas.

PÁGS. 219, 221 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Souselas.

PÁGS. 223, 225 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Eiras.

PÁGS. 227, 229 – Retábulo de Nossa Senhora da Luz, Adémia de Cima.

PÁGS. 231, 233 – Retábulo de Nossa Senhora do Loreto, Loreto.

PÁGS. 235, 237 – Retábulo de São Brás, Loreto.

PÁGS. 239, 241 – Retábulo de São Roque, Loreto.

PÁGS. 243, 244, 247 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Castelo Viegas.

PÁG. 249 – Túmulo de D. Luís da Silveira, Góis.

PÁGS. 251, 253 – Retábulo da Misericórdia, Cantanhede.

PÁGS. 254, 255, 257 – Retábulo de Nossa Senhora da Rosa, Cantanhede.

PÁG. 259 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Cantanhede.

PÁG. 261 – Túmulos dos Meneses, Cantanhede.

PÁG. 263 – Retábulo da Varziela, Varziela.

PÁG. 265 – Retábulo de São Roque, Varziela.

PÁG. 267 – Retábulo de São Sebastião, Varziela.

PÁGS. 269, 271 – Retábulo de São Jorge, Lemedede.

PÁGS. 273, 275 – Retábulo de Santo Amaro e Santo Agostinho, Lemedede.

PÁGS. 277, 279 – Retábulo de São Miguel e São Sebastião, Lemedede.

PÁGS. 281, 283 – Retábulo de Santo Amaro, Quintã.

PÁGS. 285, 287 – Arco Triunfal da Capela de Nossa Senhora das Necessidades, Guímará.

PÁGS. 289, 291 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Guímará.

PÁGS. 293, 294, 297 – Retábulo de São Bento, Ançã.

PÁGS. 299, 301 – Retábulo de São Sebastião, Ançã.

PÁGS. 303, 305 – Retábulo da Natividade, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 307, 309 – Arco Triunfal da Capela da Anunciação, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 311, 313, 314 – Retábulo da Anunciação, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 317, 319 – Arco Triunfal da Capela da Piedade, Montemor-o-Velho.

PÁG. 321 – Retábulo da Piedade, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 323, 325 – Retábulo do Espírito Santo, Montemor-o-Velho.

PÁG. 327 – Retábulo do Calvário, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 329, 330, 331 – Relevo da Frontaria, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 333, 334, 335 – Retábulo da Misericórdia, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 337, 339 – Retábulo de Jesus no Horto, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 341, 343 – Retábulo da Deposição, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 345, 347 – Retábulo de Santa Luzia, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 349, 351 – Retábulo de Nossa Senhora da Expectação, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 353, 354, 357 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 359, 361 – Retábulo de São Sebastião, Montemor-o-Velho.

PÁGS. 363, 365, 366 – Retábulo da Capela do Paço de Maiorca, Paço de Maiorca.

PÁGS. 369, 370, 373 – Retábulo da Virgem, Tentúgal.

PÁGS. 375, 377 – Arco Triunfal da Capela do Espírito Santo, Tentúgal.

PÁGS. 379, 381 – Retábulo do Espírito Santo, Tentúgal.

PÁGS. 383, 385 – Portal da Igreja da Misericórdia, Tentúgal.

PÁGS. 387, 388, 391, 393 – Retábulo da Misericórdia, Tentúgal.

PÁG. 395 – Túmulo de D. João da Silva, São Silvestre.

PÁGS. 397, 398, 399 – Arco Triunfal da Capela dos Reis Magos, São Silvestre.

PÁGS. 401, 403, 405 – Túmulo de D. Diogo da Silva, São Silvestre.

PÁGS. 407, 408, 409 – Túmulo de D. Lourenço da Silva, São Silvestre.

PÁG. 411 – Retábulo da Piedade, São Silvestre.

PÁGS. 413, 415 – Arco Triunfal da Capela do Santíssimo Sacramento, Verride.

PÁGS. 417, 718 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Verride.

PÁGS. 421, 423 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Vila Nova da Barca.

PÁGS. 425, 427 – Retábulo de Nossa Senhora da Rosa, Vila Nova da Barca.

PÁGS. 429, 431 – Retábulo da Virgem, Vila Nova da Barca.

PÁGS. 433, 435, 436 – Retábulo da Lamentação, Buarcos.

PÁGS. 439, 440, 443 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Ega.

PÁGS. 445, 446, 449 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Sebal Grande.

PÁGS. 451, 452 – Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Sebal Grande.

PÁGS. 455, 456, 459 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Soure.

PÁGS. 461, 462, 465 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Vila Nova de Anços.

PÁGS. 467, 469 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Alcabideque.

PÁGS. 471, 473 – Arco Triunfal da Capela do Espírito Santo, Penela.

PÁGS. 475, 476, 479 – Retábulo da Descida do Espírito Santo, Penela.

PÁGS. 481, 483 – Arco Triunfal da Capela do Santíssimo Sacramento, Penela.

PÁGS. 485, 487 – Arco Triunfal da Capela de Santo António, Penela.

PÁGS. 489, 491 – Arco Triunfal da Capela do Santíssimo Sacramento, Espinhal.

PÁGS. 493, 494, 497 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Espinhal.

PÁGS. 499, 500, 503 – Arco Triunfal da Visitação, Espinhal.

PÁGS. 505, 506, 509 – Retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Espinhal.

PÁGS. 511, 513 – Arco Triunfal da Capela Lateral à Epístola, Espinhal.

PÁGS. 515, 517 – Arco Triunfal da Capela Lateral ao Evangelho, Espinhal.

PÁGS. 519, 520, 523 – Retábulo de São Martinho, Pombal.

PÁGS. 525, 526, 529 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Redinha.

PÁGS. 531, 533 – Arco da Capela Lateral à Epístola, Redinha.

PÁGS. 535, 537 – Retábulo do Santíssimo Sacramento, Abiúl.

PÁGS. 539, 541 – Retábulo de Nossa Senhora do Rosário, Abiúl.

PÁGS. 543, 545 – Arco Triunfal da Capela do Abade Manuel da Costa, Leiria.

PÁGS. 547, 549 – Retábulo da Capela do Abade Manuel da Costa, Leiria.

PÁGS. 551, 553, 555, 557 – Capela de Nossa Senhora da Piedade, Leiria.

PÁGS. 559, 561, 562 – Retábulo do Calvário, Maceira.

PÁGS. 565, 567 – Arco Triunfal da Capela de D. Isabel Cordeiro, Aljubarrota.

PÁGS. 569, 571 – Retábulo da Capela de D. Isabel Cordeiro, Aljubarrota.

PÁG. 573 – Túmulo de D. Diogo Pinheiro, Tomar.

PÁGS. 575, 577 – Portal da Igreja de Santa Iria, Tomar.

PÁGS. 579, 581 – Arco Triunfal da Capela dos Vales, Tomar.

PÁG. 583 – Retábulo do Calvário, Tomar.

PÁG. 585 – Portal da Igreja, Atalaia.

PÁGS. 587, 589 – Portal da Igreja da Misericórdia, Abrantes.

PÁGS. 591, 592, 595 – Portal da Igreja da Misericórdia, Sardoal.

PÁGS. 597, 598, 600 – Túmulo de Ruiz Portocarrero, Santarém.

PÁGS. 603, 604, 607 – Triplo Arco Triunfal, Santarém.

PÁGS. 609, 611 – Edícula Exterior de Nossa Senhora, Santarém.

PÁGS. 613, 615 – Retábulo da Virgem, Rio Maior.

PÁGS. 617, 619 – Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, Rio Maior.

PÁG. 621 – Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa, Óbidos.

PÁGS. 623, 625 – Arco Triunfal da Capela dos Gorjões, Roliça.

PÁGS. 627, 629, 630 – Retábulo da Paixão de Cristo, Lisboa (©DGPC/ADF, José Pessoa).

PÁGS. 633, 635, 637 – Retábulo da Virgem com o Menino, Lisboa (©DGPC/ADF, Luísa Oliveira).

PÁGS. 639, 641 – Portal da Igreja de São Bartolomeu, Castanheira do Ribatejo.

PÁGS. 643, 645, 646 – Arco Triunfal do Presbitério da Capela Sepulcral dos Ataídes, Loja Nova.

PÁGS. 651, 652, 655 – Arco Triunfal da Capela do Esporão, Évora.

PÁGS. 657, 659 – Túmulo de D. Manuel de Melo, Évora.

PÁGS. 661, 663, 664, 665 – Túmulo de D. Francisco de Melo, Évora.

PÁGS. 667, 669, 670, 671 – Portal do Cemitério Municipal, Évora.

PÁGS. 673, 375 – Portal da Sacristia da Igreja do Espírito Santo, Évora.

PÁGS. 677, 679 – Portal da Capela de São Joãozinho, Évora.

PÁG. 681 – Cenotáfio de D. Afonso de Portugal, Évora.

PÁGS. 683, 685, 686, 687 – Túmulo de D. Álvaro da Costa, Évora.

PÁGS. 689, 690, 693 – Retábulo da Virgem com o Menino, Évora.

PÁGS. 695, 697 – Portal da Igreja do Convento do Espinheiro, Évora.

PÁGS. 699, 701 – Arco Triunfal da Capela de D. Fradique de Portugal, Estremoz.

PÁGS. 703, 705 – Portal da Igreja do Convento das Chagas, Vila Viçosa.

PÁG. 707 – Portal da Igreja do Convento de São Bernardo, Portalegre.

PÁG. 709 – Túmulo de D. Jorge de Melo, Portalegre.

PÁGS. 711, 715 – Retábulo da Lamentação, Portalegre.

PÁG. 717 – Túmulo de Gaspar Fragoso, Portalegre.

PÁGS. 719, 721, 723 – Portal da Igreja Paroquial, Arronches.

PÁGS. 725, 727 – Portal da Igreja de Nossa Senhora da Luz, Arronches.

PÁGS. 729, 730, 731 – Portal Axial da Igreja do Espírito Santo, Cabeço de Vide.

PÁGS. 733, 734, 735 – Portal Lateral da Igreja do Espírito Santo, Cabeço de Vide.

PÁGS. 737, 739 – Portal da Igreja de Nossa Senhora da Consolação, Elvas.

PÁGS. 741, 743, 744 – Portal da Igreja do Espírito Santo, Marvão.

PÁG. 747 – Portal da Igreja de Santa Maria Madalena, Olivença.

PÁGS. 751, 752, 755, 756, 757 – Portal da Igreja da Misericórdia, Tavira.

PÁGS. 759, 761 – Portal da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Cacela Velha.

PÁGS. 763, 764, 767, 768, 769 – Portal da Igreja Paroquial, Moncarapacho.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

AA. VV., 1960. *Nobreza de Portugal*, Vol. II. Lisboa: Editorial Enciclopédia Lda.

_____, 1982. *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*. Coimbra/Lisboa: Instituto de História da Arte, ed. lit. / Fundação Calouste Gulbenkian.

_____, 1995. *A Pintura Maneirista em Portugal: A Arte no Tempo de Camões*. Lisboa: CNCDP, Fundação das Descobertas / CCB.

_____, 1997. *Francisco Henriques, Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I*. GOUVEIA, António Camões; e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.). Évora: CNCDP, Câmara Municipal.

_____, 1998. *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos – Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*. Roteiro/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa: CNCDP.

_____, 1999. *Paço de Maiorca*. Figueira da Foz: Câmara Municipal da Figueira da Foz.

_____, 2005. *Sé Velha de Coimbra – Culto e Cultura*. Ciclo de Conferências. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra / Catedral de Santa Maria de Coimbra.

_____, 2009-2012. *Catálogos das Exposições de Antevisão do MIAA*. Abrantes: Câmara Municipal de Abrantes.

_____, [s.d.]. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. XVI. Lisboa / Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Lda.

AFONSO, Luís Urbano, 2003. *Convento de São Francisco de Leiria: Estudo Monográfico*. Lisboa: Livros Horizonte.

AGUIAR, David Emanuel Vieira, 2012. *D. Diogo de Sousa e as Ofertas de Bens Móveis à Sé de Braga*. Dissertação de Mestrado apresentado à Universidade do Minho. Braga.

ALBERTI, Leon Battista, 1992. *Da Pintura*. São Paulo: Editora da Unicamp.

_____, 1993. *De La Peinture / De Pictura (1435)*. Ed. do texto latino, SCHEFER, Jean Louis (trad. franc.), DESWARTE-ROSA, Sylvie (pref.). Paris: Dédale.

_____, 2011. *De Re Aedificatória*. ESPÍRITO SANTO, Arnaldo Monteiro do (trad. do latim). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ALMEIDA, Fortunato de, 1910-1915. *História da Igreja em Portugal*, 4 Vols. Coimbra: Imprensa Académica.

ALMEIDA, José António Ferreira de (orient. e coord.), 1976. *Tesouros Artísticos de Portugal*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest imp.

ANDRADE, António Alberto Banha de (dir.), 1980. *Dicionário da História da Igreja em Portugal*. Lisboa: Resistência Imp.

ANDREWS, Lew, 1995. *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

ARASSE, Daniel, 1998. “De Prospectiva pictoris: Piero della Francesca et la Perspective du Peintre” (posfácio), in *Piero della Francesca. De la Perspective en Peinture*, LE GOF, J.P. (ed., trad. e anot.). Paris: In Media Res.

_____, 1999. *L'Annonciation italienne : Une histoire de perspective*. Paris: Hazan.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio, 1980. *Oevres Completes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*. GANDILLAC, Maurice de (trad., introd. e notas), nova edição com apêndice. Paris: Aubier-Montaigne.

ARIÈS, Philippe, 1977. *O Homem Perante a Morte*, 2 Vols. Lisboa: Publicações Europa-América, col. Biblioteca Universitária.

ARNAUT, Salvador Dias; DIAS, Pedro; e PEDRO, Francisco (foto.), 2009. *Penela – História e Arte*. Penela: Câmara Municipal de Penela.

ARNHEIM, Rudolf, 1988. *O Poder do Centro*. Trad. port. Lisboa: Edições 70, col. Arte e Comunicação, n.º 52.

_____, 1997. *Para uma Psicologia da Arte, Ensaios. Arte e Entropia: Ensaio Sobre a Desordem e a Ordem*. Lisboa: Dinalivro, D.L.

_____, 1998. *El Pensamiento Visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.

_____, 2002. *Arte e Percepção Visual – Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.), 2000-2001. *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 4 Vols. Lisboa: Círculo de Leitores.

_____, 2002-2003. *História Religiosa de Portugal*, 3 Vols. Lisboa: Círculo de Leitores.

BAPTISTA, Júlio César, 1970-1971. “Garcia de Resende”, separata de *A Cidade de Évora*, Boletim de Cultura da Câmara Municipal, n.ºs 53/54.

BAPTISTAPEREIRA, Fernando António, 1990. “O Retábulo de Santiago”, in *OCEANOS*, n.º 4, Julho. Lisboa: CNCDP, pp. 67-74.

_____, 1996. *A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: CTT Clube do Coleccionador.

_____, 1997. “Retábulo do Altar-Mor da Igreja de São Francisco de Évora”, in *Francisco Henriques, Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I.* GOUVEIA, António Camões; e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.). Évora: CNCDP, Câmara Municipal.

_____, 2001. *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento*. Tese doutoral. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

_____, 2005. “Chanterene, Nicolau”; “Ruão, João de”; “Retábulo”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, PEREIRA, José Fernandes (dir.). Lisboa: Editorial Caminho.

_____, 2009. “O Gosto Artístico dos Almeidas”, in *Actas do Colóquio Comemorativo dos 500 Anos do Estado Português da Índia*. Abrantes: Câmara Municipal de Abrantes.

BARATA, Maria Helena Alves de Sousa, 1959. *O Retábulo da Sé da Guarda*. Coimbra: [s.n].

BARREIRA, João, [s.d.]. *Arte Portuguesa. Arquitectura, Escultura*. Lisboa: Edições Excelsior.

BARROCA, Mário Jorge, 2000. *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, vol. II, tomo II, Corpus Epigráfico Medieval Português. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, pp. 1887-1891.

BAXANDALL, Michael, 1994. “Fixation and Distraction: The Nail in Braque’s Violin and Pitcher (1910)”, in *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, ONIANS, John (org.). Londres: Phaidon Press.

_____, 2000. *Pintura y Vida Cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

BAZIN, Germain, 1953. “Morphologie du Retable Portugais”, in *BELAS ARTES, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2.^a Série, n.º 5. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, pp. 3-28.

BEIRANTE, Maria Ângela, 1988. *Évora na Idade Média*. Tese de doutoramento em História apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

BOAVENTURA, Fr. Fortunato de, 1827. *História Chronológica e Crítica da Real Abbadia de Alcobaça*. Lisboa: Imprensa Regia.

BORGES, Nelson Correia, 1980. *João de Ruão, Escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____, 1981. “Alguns Aspectos da Segunda Época de João de Ruão”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Actas do simpósio internacional. Coimbra: Epartur.

_____, 1992. *Arte Monástica em Lorvão* [Texto Policopiado]: *Sombras e Realidade, Das Origens a 1737*, vols. I e II. Tese de Doutoramento em História da Arte, Universidade de Coimbra.

_____, 2003. “Revisitar João de Ruão: a Tumularia de Góis e de Trofa do Vouga”, in *Munda*, nºs 45/46, Novembro. Coimbra.

BOULEAU, Charles, 1996. *Tramas. La Geometria Secreta de los Pintores*. Trad. espanhola de *Charpentres: La géométrie secrète des peintres* (Paris: éditions du Seuil, 1963). Madrid: Akal.

BRANCO, Manuel, 1990. *A Construção da Graça de Évora – Contexto Cultural e Artístico*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa.

BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984. *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto – Documentação Vol. (I Sécs XV a XVI)*. Porto: Oficina Gráficos Reunidos.

BUCHO, Domingos Almeida, 1994. *Mosteiro de São Bernardo de Portalegre. Estudo histórico-arquitectónico. Propostas de recuperação e valorização do património edificado*. Portalegre.

CAETANO, Joaquim de Oliveira, 1997. “A Fundação do Convento das Chagas”, in *Monumentos*, n.º 6, Março. Lisboa.

_____, 2007. “Sombras e Alguma Luz Sobre o Bispo D. Afonso de Portugal”, in *Cenáculo – Boletim on line do Museu de Évora*. Évora.

_____, 2015 [no prelo]. *Os Painéis das relíquias de Santa Auta do Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas – Uma Hipótese de Reconstituição*.

CÂMARA, Maria Teresa Bettencourt da, 1990. *Óbidos. Arquitectura e Urbanismo (sécs. XVI e XVII)*. Óbidos: Câmara Municipal de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CAMPBELL, Gordon (ed.), 2007. *The Grove Encyclopedia of Classical Art and Architecture*. Nova Iorque: Oxford University Press.

CÂNCIO, Francisco, 1939. *Ribatejo Histórico e Monumental*. [S.l.: s.n.]

CANTERA, Maria José Redondo, 1987. *El Sepulcro en España en el Siglo XVI – Tipología e Iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, D.L.

CARDOSO, Padre Luís, 1747-1751. *Dicionário Geográfico*, Tomo I. Lisboa: Regia Officina Sylviana e Academia Real.

CARVALHO, Ana Patrícia, 2008. “A Igreja de Nossa Senhora da Consolação”, in *Monumentos*, n.º 28, Setembro. Lisboa: Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana.

CARVALHO, João Manuel Saraiva de, 1996. *Espinhhal – 800 anos de história*. Penela: Câmara Municipal de Penela.

CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de (pref.), 1921 a). *Um Túmulo Renascença: A Sepultura de Dom Luís da Silveira em Góis*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

_____, 1921 b). *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

_____, 1922. *O Mosteiro de São Marcos Segundo os Manuscritos de Fr. Adriano de Casimiro Pereira e Oliveira*, SANTOS, Reynaldo dos (pref.). Coimbra: Imprensa da Universidade.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, 1999. “Virgem com o Menino (Retábulo)” e “Retábulo da Paixão de Cristo (Calvário, Ressurreição)”, in *Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Edições Inapa.

_____, 2014. *As Esculturas de Ernesto Jardim Vilhena. A Constituição de uma Coleção Nacional*. Lisboa: FCSH—Universidade Nova de Lisboa.

CASIMIRO, Luís Alberto, 2004. *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*. Tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

CASSIRER, Ernst, 2010. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.

CASTRO, D. João de, 1926. “A Estátua de Trofa”, in *O Primeiro de Janeiro*, 27 de Julho. Porto.

CASTRO, Francisco do Valle de, 2013. “A Igreja de Santa Iria em Tomar”, in *Invenire - Revista de Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, n.º 7, Julho-Dezembro.

CASTRO, José Osório da Gama e, 1902. *Diocese e Distrito da Guarda: Serie D’Apontamentos Históricos*. Porto: Typ. Universal (a Vapor).

CAVACO, Hugo, 1984. *A Antiga Vila de Cacela e o seu Alfoz*. Vila Real de Santo António: Câmara Municipal.

CHAMPEAUX, Gerard de; e STERCKX, Sébastien, 1966. *Introduction au Monde des Symboles*. Paris: Zodiaque.

CHASTEL, André, 1993. *La Pala ou le Retable Italien des Origines à 1500*.
LORGES-LAPOUGE, Christiane (colab.) e CASTELNUVO, Enriço (pref.). Paris: Éditions Liana Levi.

CHEVALIER, Jean; e GHEERBRANT, Alain, 1994. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.

CHICÓ, Mário Tavares, 1954. *A Arquitectura Gótica em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul.

COCHERIL, Dom Maur, 1986. *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

CORBALÁN, Fernando, 2010. *La Proporción Áurea. El Lenguaje Matemático de la Belleza*. Barcelona: RBA Libros.

CORREIA, José Eduardo Horta, 1987. *A Arquitectura Religiosa do Algarve de 1520 a 1600*. Lisboa: Publicações Ciência e Vida.

_____, 2010. *O Algarve em Património*. Olhão: Gente Singular.

CORREIA, Vergílio, 1921. *Um Túmulo Renascença: A Sepultura de Dom Luís da Silveira em Góis*. CARVALHO, Joaquim Teixeira de (pref.). Coimbra: Imprensa da Universidade.

_____, 1924. *Três Túmulos: Uma Arca Tumular do Museu de Santarém; Sepultura de Fernão Gomes de Goês em Oliveira do Conde; Moimento do 10º Marquês de Valença, em Orem*. Lisboa: Portugália Editora.

_____, 1930 a). “Um documento acêrca da «Porta Especiosa» da Sé Velha de Coimbra”, in *Arte e Arqueologia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

_____, 1930 b). “A Escultura em Portugal no Primeiro Terço do Século XVI”, in *Arte e Arqueologia*. Coimbra: Imp. da Universidade de Coimbra.

_____, 1936. “A Capela da Varziela”, in *Diário de Coimbra*. Coimbra, 14-XII.

_____, 1937. “A Capela do Tesoureiro e as estátuas do seu retábulo”, in *Diário de Coimbra*. Coimbra, 9-IV.

_____, 1946. *Obras*, vol. I. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

CORREIA, Vergílio; e GONÇALVES, António Nogueira, 1947. *Inventário Artístico de Portugal – Vol. II, Cidade de Coimbra*. Lisboa: SNBA.

_____, 1952. *Inventário Artístico de Portugal – Vol. IV, Distrito de Coimbra*. Lisboa: SNBA.

COSTA, Lucília Verdelho da, 1989. *Leiria*. Lisboa: Editorial Presença.

COSTA, Madalena Cardoso da (trad.); e REDUTO, Margarida, 1991. *Evangelhos Apócrifos*. Lisboa: Editorial Estampa.

COSTA, Manuel José da; e GAIO, Felgueiras, 1989. *Nobiliário de Famílias de Portugal*, Vol. IX. Braga: Carvalhos de Basto.

COSTA, P. Avelino de Jesus da, 1993. “D. Diogo de Sousa, Novo Fundador de Braga e Grande Mecenas da Cultura”, in *Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 anos da Dedicção da Catedral – 4-5 de Maio de 1990*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.

COUTINHO, José Eduardo Reis, 2001. *Catedral de Santa Maria de Coimbra (Sé Velha)*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, 1990. *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____, 1995. “Propostas de Modernidade em Caminha – Os portais da Igreja Matriz”, in *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros*. Actas do VII Simpósio Hispano-Português de História del Arte (Cáceres-Olivenza, 3-6 de Novembro de 1993). Badajoz, pp. 95-103.

_____, 1998. “A Reforma Joanina e a Arquitectura dos Colégios”, in *Monumentos*, nº 8. Lisboa: DGEMN, pp. 21-25.

_____, 2001. “O Labirinto das Formas e as Marcas do Poder na Fachada de Santa Cruz”, in *Igreja de Santa Cruz de Coimbra. História, Conservação e Restauro da Fachada e Arco Triunfal*. Lisboa: IPPAR, pp. 16-61.

_____, 2002. *O Renascimento em Coimbra – Modelos e Programas Arquitectónicos*. Tese de doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____, 2009. *A Arquitectura “ao Romano”*, Col. Arte Portuguesa: Da Pré-História ao Século XX, Vol. 9. Lisboa: FUBU Editores S.A.

_____, 2011. *A Sé Velha de Coimbra*. Coimbra: Direcção Regional de Cultura do Centro.

CROSS, Frank Leslie; e LIVINGSTONE, Elizabeth A. (eds.), 1997. *The Oxford Dictionary of Christian Church*. Nova Iorque: Oxford University Press.

CUSA, Nicolau de, 2008. *Douta Ignorância*. ANDRÉ, João Maria (trad., introd. e notas). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DACOS, Nicole, 1969. *La Decouverte de la Domus Áurea et la Formation des Grottesques a la Renaissance*. Londres: The Warbourg Institute.

DAMISCH, Hubert, 1987. *L’origine de la Perspective*. Paris: Flammarion.

DAREMBERG, Charles Victor; e SAGLIO, Edmond, 2014. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris: Hachette Livre.

DAVID, Pierre, 1944. *A Sé Velha de Coimbra – Das Origens ao Século XV*. Porto: Portucalence Editora.

DA VINCI, Leonardo, 1999. *Cuadernos de Notas*. Madrid: Edimat Libros.

DERRIDA, Jacques, 1978. *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion.

DESTERRO, Maria Teresa, 2001. *O Retábulo da Varziela*. Cantanhede: Câmara Municipal.

DESWARTE, Sylvie, 1984. *Les Enluminures de la Leitura Nova – Étude sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l’Humanisme*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

_____, 1987. *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____, 1992. *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos – Francisco de Holanda e a Teoria de Arte*. Lisboa: Difel Imp.

DIAS, Pedro, 1977. “Um Retábulo de João de Ruão em Pinhel”, in *Beira Alta*, nº4. Viseu.

_____, 1982 a). *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença – 1490-1540*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Epartur.

_____, 1982 b). “Alguns Aspectos da Recepção das Correntes Artísticas em Coimbra durante o Século XVI”, in *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Actas do Simpósio Internacional, IHAUC (org.), (1980). Coimbra: Epartur.

_____, 1987 a). *A Importação de Esculturas de Itália nos Séculos XV e XVI*. 2ª edição revista e aumentada. Coimbra: Minerva.

_____, 1987 b). *Nicolau Chanterene : escultor da Renascença*. Lisboa: Publicações Ciência e Vida.

_____, 1988. *Arte Portuguesa – Notas de Investigação*. Coimbra: Instituto de História da Arte—Faculdade de Letras.

_____, 1991. “A Oficina de Tomé Velho: Construtor e Escultor do Maneirismo Coimbrão”, in *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Viseu: Oficinas regionais, pp. 17-62.

_____, 1993. *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*. Coimbra: Instituto de História da Arte — Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____, 1994. *A Arquitectura Gótica Portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa.

_____, 1995 a). “A Pedra de Ançã, a Escultura de Coimbra e a sua Difusão na Galiza”, in *Do Tardo-gótico ao Maneirismo: Galiza e Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____, 1995 b). *A Viagem das Formas – Estudos sobre as Relações Artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*. Lisboa: Editorial Estampa.

_____, 1995 c). *A Escultura Maneirista Portuguesa: Subsídios para uma Síntese*. Coimbra: Minerva.

_____, 1995 d). “As outras Imagens: o Maneirismo na Escultura Portuguesa”, in *A Pintura Maneirista em Portugal: A Arte no Tempo de Camões*. Lisboa: C. N. C. D. P., Fundação das Descobertas/CCB, pp. 135-163.

_____, 1996. *O Fydias Pedregreiro: Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*. Coimbra: Instituto de História de Arte da Universidade de Coimbra: CENEL – Electricidade do Centro.

_____, 1999. “O contributo de Nicolau Chanterene para a afirmação de uma estética de Raiz Clássica em Portugal”, in *Actas do I Congresso da APEC*. Coimbra.

_____, 2003. *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal.

DINIS, António, 1998. *Dom Luís da Silveira – Senhor de Góis de Conde de Sortelha*. Arganil: Coja.

DONDIS, Donis A., 1973. *A Primer to Visual Literacy*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press (Versão Castellhana pela Gustavo Gill, Barcelona, 1976).

ELIADE, Mircea, 1975. *Traité d’histoire des religions*. DUMÉZIL, Georges (pref.). Paris: Payot.

ESPANCA, Túlio, 1946. “Palácios Reais de Évora”, in *Cadernos de História e arte Eborenses*, 3. Separata *A Cidade de Évora*, 11. Évora.

_____, 1957 a). *Património Artístico do Concelho de Évora*. Évora: Câmara Municipal.

_____, 1957 b). “Real Convento de São Francisco de Estremoz”, in *A Cidade de Évora*, n.º 57. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, Relatório da Actividade do Ministério no ano de 1956.

_____, 1960-61. *História da Casa de Cadaval*. Évora, *Cadernos de História e Arte Eborenses*, XXI.

_____, 1966 a). *Inventário Artístico de Portugal – Vol. VII, Concelho de Évora*. Lisboa: SNBA.

_____, 1966 b). *Inventário Artístico de Portugal – Vol. VIII, Distrito de Évora, Zona Norte*. Lisboa: SNBA.

_____, 1966 c). *Inventário Artístico de Portugal – Vol. IX, Distrito de Évora, Zona Sul*. Lisboa: SNBA.

_____, 1970. *Mosteiros de Vila Viçosa*. Évora: [s.n.].

_____, 1987. *Évora – Arte e História*. Évora: Câmara Municipal.

_____, 1996. *Évora – Património Mundial*. Lisboa: Editorial Presença.

_____, 1999. *Duques de Cadaval*. Évora, Cadernos de História e Arte Eborense, XXI, 2ª ed.

EUCLIDES, 1994. *Elementos*. Madrid: Editorial Gredos, 3 tomos.

FALCÃO, José António; e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 2001. *O Alto Relevo de Santiago Combatendo os Mouros da Igreja Matriz de Santiago do Cacém*. Beja/Santiago do Cacém: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese / Câmara Municipal de Santiago do Cacém.

FEIO, Alberto, 1923. *A Catedral de Braga e A Capela dos “Coimbras”*. Braga: Tip. do Arquivo Distrital.

FERREIRA, David Manuel Ameixa, 2008. *Proposta Metodológica para a Reabilitação do Núcleo Histórico de Cabeço de Vide*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Faculdade de Arquitectura, Urbanismo, Geografia e Artes. Lisboa.

FERREIRA, Maria Isabel Rodrigues, 2004. *A Normativa das Ordens Militares Portuguesas (séculos XII-XVI). Poderes, sociedade, espiritualidade*. Tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FERREIRA, Monsenhor José Augusto, 1930. *Fastos Episcopais da Igreja primacial de Braga*, Vol. II. Braga: Edição da Mitra Bracarense.

FIGUEIREDO, Mesquita de, 1906. *Montemor-o-Velho*, in *Ilustração Portuguesa*. Lisboa.

FLOR, Pedro Almeida, 2002. *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos*. Lisboa: Edições Colibri.

_____, 2004. “O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento no Alentejo”, in *Actas do Simpósio Internacional de História da Arte*. Lisboa.

FOUCAULT, Michel, 2007. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70.

FREIRE, Anselmo Braamcamp, 1921. *Brasões da Sala de Sintra*, Livro I. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

GAIO, Felgueiras, 1989-1990. *Nobiliário de Famílias de Portugal*, Vols. I a XII. Braga: Carvalhos de Basto.

GARCIA, Prudêncio Quintino, 1913. *João de Ruão. Documentos para a Biografia de um Artista*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

_____, 1923. *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*. CORREIA, Vergílio (pref.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

GASPAR, Diogo, 1998. “A encomenda de Túmulo de D. Jorge de Melo”, in *A Cidade – Revista Cultural de Portalegre*, n.º 12 (nova série). Portalegre: Câmara Municipal.

GASPAR, João Gonçalves, 1979. *Catedral de Aveiro – História e Arte*. Aveiro: Paróquia de Nossa Senhora da Glória.

GAURICUS, Pomponius, 1989. *De Sculptura*. Madrid: Ediciones Akal.

GERARD, André-Marie, 1996. *Diccionario de la Biblia*. Madrid: Anaya & Mário Munchnik.

GHYKA, Matila, 1927. *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts*. Paris: Gallimard.

_____, 1931. *Le Nombre d'Or. Rites et Rythmes Pythagoriciens dans le Development de la Civilisation Occidental*. Paris: Gallimard.

_____, 1946. *The Geometry of Art and Life*. Nova Iorque: Sheed & Ward.

_____, 1952 a). *A Practical Handbook of Geometry and Design*. Londres: Alec Tiranti.

_____, 1952 b). *Philosophie et Mystique du Nombre*. Paris: Payot.

_____, 1977 a). *The Geometry of Art and Life*. Londres: Dover Publications.

_____, 1977 b). *Estética de las Proporciones en la Naturalez y en las Artes*. BOUSQUET, J. Bosch (trad. do francês). Barcelona: Ed. Poseidon.

GIRARD, Marc, 1997. *Os Símbolos na Bíblia*. São Paulo: Paulus.

GÓIS, António Correia, 2001. *A Vila de Tentúgal – Memórias Históricas*. Coimbra, Ediliber.

GÓIS, Damião de, 1955. *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

GOMBRICH, Ernst, 1980. *The Sense of Order – Study in the Psychology of Decorative Art*. Londres: Phaidon Press Ltd.

_____, 1982. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press.

GOMES, Marques, 1899. *Subsídios para a História de Aveiro*. Aveiro: Typ. Do Campeão das Províncias.

GOMES, Saúl António, 1994. *O Convento de São Francisco de Leiria na Idade Média*. Braga: [s.n.].

_____, 1996. “Oficinas regionais”, in *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra e Instituto Politécnico de Viseu, CRAVEIRO, Maria de Lurdes e RODRIGUES, Dalila (coord.). Coimbra.

GONÇALVES, António Augusto, 1923. *Estatuária Lapidar no Museu Machado de Castro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

_____, 1929. “Coimbra”, in *A Arte em Portugal*, nº 5. Porto: Marques Abreu.

GONÇALVES, António Nogueira, 1939. *Novas Hipóteses Acerca da Arquitectura Românica de Coimbra*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.

_____, 1959. *Inventário Artístico de Portugal – Vol. VI, Distrito de Aveiro – Zona Sul*. Lisboa: SNBA.

_____, 1963. “A Igreja do Convento de São Domingos, na Rua da Sofia”, in *Diário de Coimbra*, 8 de Maio.

_____, 1979. *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Epartur.

_____, 1980. *O Paço e a Igreja de São Marcos*. Coimbra: Epartur.

_____, 1981. *Inventário Artístico de Portugal – Vol. X, Distrito de Aveiro – Zona Norte*. Lisboa: SNBA.

_____, 1982. “A Igreja de S. Domingos, na Rua da Sofia”, in *Revista Mundo da Arte*, nº 2. Coimbra.

_____, 1991. *Inventário Artístico de Portugal – Vol. XI, Distrito de Aveiro – Zona Nordeste*. Lisboa: SNBA.

GONÇALVES, Carla Alexandra, 1992. “Thomé Velho, Escultor e Arquitecto do Maneirismo Coimbrão”, in *Munda*, nº 23. Coimbra.

_____, 1998. “O Retábulo da Igreja Conventual de Nossa Senhora dos Anjos de Montemor-o-Velho e a Oficina de João de Ruão”, in *Munda*, nº 34. Coimbra.

_____, 2005. *Os Escultores e a Escultura em Coimbra – Uma Viagem Além do Renascimento*. Tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____, 2006. “Os Retábulos de Pedra dos Colégios da Rua da Sofia”, in *Monumentos*, nº 25. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

GONÇALVES, Luís Manuel, 1992. *Sardoal do Passado ao Presente*. Sardoal: Câmara Municipal do Sardoal.

GONZÁLEZ, Juan Jose Martin, 1964. “Tipologia e Iconografia del Retablo Español del Renacimiento”, in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXX. Valladolid.

_____, 1987. “El Retablo en Portugal Afinidades y Diferencias con los de España”, in *As Relações Artísticas Entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos – II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Coimbra: Minerva.

GOULÃO, Ana, 1995. *Esculturas Italianas em Portugal nos Séculos XV e XVI.*, Tese de Mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

GRAÇA, Serafim Soares da, 1951. *A Igreja de Águeda*, Vol. XVII. Aveiro: Arquivo do Distrito de Aveiro.

GRILO, Fernando, 2000. *Nicolau Chanterene e a Afirmação da Escultura no Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

_____, 2013. “D. Álvaro da Costa e Nicolau Chanterene. *Virtú* e memória na escultura tumular do Renascimento em Portugal”, in *D. Álvaro da Costa e a Sua Descendência, Séculos XV-XVII: Poder, Arte e Devoção*. Lisboa: IEM/CHAM.

GRIMAL, Pierre, 1992. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. JABOUILLE, Victor (trad.). Lisboa: Difel, D.L.

GUEDES, José Bénard, 1972. *Patriarcado de Lisboa, Comissão de Arte Sacra, Inventário Artístico*. [S.l.]: [s.n.].

GUIMARÃES, Vieira, 1927. *Thomar: Santa Iria*. Lisboa: Livraria Coelho.

GUSMÃO, Adriano de, 1963. *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. III. Lisboa.

GUSMÃO, Francisco António Rodrigues de, 1858. “*Memória Histórica do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Monjas da Ordem de Cister da Cidade de Portalegre*”, in *O Instituto*, Vol. VI. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

HAMBIDGE, Jay, 1967. *The Elements of Dynamic Symmetry*. Nova York: Dover Publications.

HANI, Jean, 1981. *O Simbolismo do Templo Cristão*. Lisboa: Edições 70, col. Esfinge.

HAYUM, Andrée, 1989. *The Isenheim Altarpiece – God’s Medicine and the Painter’s Vision*. Princeton: University Press, cop.

HEMENWAY, Prya, 2005. *Divine Proportion. Φ Phi in Art, Nature, and Science*. Nova Iorque: Sterling Publishing Co Inc.

HENRIQUES, Francisco, 2006. *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – Geometria e Significação*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

_____, 2013. “Escultura Renascentista em Abrantes: reconstituição hipotética de um retábulo narrativo a partir dos seus fragmentos”, in *Vox Musei*. Revista Internacional de Arte e Património, n.º 1, Vol. I. Piauí / Lisboa: FBAUL, CIEBA / CNPq, pp. 256-271. Publicação online em <http://www.ojs.ufpi.br/index.php/voxmusei/issue/current>

HERCULANO, Alexandre, 1979. *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. NEMÉSIO, Victorino (rev.), MACEDO, Jorge Borges de (introd.) e LUCAS, António C. (verif. de texto). Lisboa: Bertrand, Imp.

HOLANDA, Francisco, 1984. *Do Tirar Polo Natural*. ALVES, José Felicidade (introd., notas e comentários). Lisboa: Livros Horizonte.

HUBEL, David H., 1988. *Eye, Brain and Vision*. Nova Iorque: Scientific American Library.

HUMFREY, Peter; e KEMP, Martin (ed.), 1991. *The Altar Piece in Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.

HUMFREY, Peter, 1993. *The Altar Piece in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press.

KAHSNITZ, Rainer, 2006. *Carved Altarpieces – Masterpieces of the Late Gothic*. Londres: Thames & Houston Lda.

KEMP, Martin, 1990. *The Science of Art – Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Londres: Yale University Press.

KEIL, Luís, 1943. *Inventário Artístico de Portugal – Vol. I, Distrito de Portalegre*. Lisboa: SNBA.

LACERDA, Aarão de, 1923. *A Capela de Nossa Senhora da Conceição (em Braga)*. Estudo publicado da *Revista da Faculdade de Letras* da Universidade do Porto, Ano 1923 – n.º 5-6. Porto: Tipografia de «A Tribuna».

_____, 1928. *O Panteom dos Lemos na Trofa do Vouga*. Porto: Tipografia da Companhia Portuguesa Editora, Lda.

LAMEIRA, Francisco, 2000. *A Talha no Algarve Durante o Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal de Faro.

_____, 2005. *O Retábulo em Portugal: Das Origens ao Declínio*. Faro/Évora: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve / Centro de História da Arte da Universidade de Évora, D.L.

_____, 2009. *O Retábulo das Misericórdias Portuguesas*. Faro/[S.I.]: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve / União das Misericórdias Portuguesas, D.L.

LANGMUIR, Erika, 1999. *Angels*. Londres, National Gallery: London Publications.

LANVIN, Marilyn Aromberg, 1990. *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*. Chicago e Londres: Chicago University Press.

LARCHER, Fernando, 2013. “D. Diogo Peres Pinheiro, vigário geral de Tomar, 1º bispo do Funchal e Primaz das Índias”, in *A Ordem de Cristo e a Expansão*, Resumo das Comunicações do Congresso Internacional, organizado pela Sociedade de Geografia de Lisboa, Julho. Lisboa, pp. 11-15.

LAWLOR, Robert, 1982. *Sacred Geometry – Philosophy and Practice*. Londres: Thames & Hudson Ltd.

LIMENTANI VIRDIS, Caterina; e PIETROGIOVANNA, Mari, 2001. *Retables: L'Âge Gothique et la Renaissance*. Paris: Citadelle & Mazenod.

LIZANA, Frei Francisco de (O. M.), 1677. *Vida Prerrogativas, y Excelencias de la Ínclita Matrona Señora Santa Ana*. Madrid: Ioseph Fernández de Buendía, imp.

LLERA, Fátima de; BARRIROS, Belany; MATOS, Susana; e ALEGRE, Mafalda, 2011. *Valorização e Estabilização do Retábulo em Massa da Capela Gaspar Fragoso*. IN SITU - Conservação de Bens Culturais Lda., Igreja de São Francisco de Portalegre, Relatório Final. Lisboa, Maio.

LOPES, Fernando Félix, 1973. “Frei Henrique de Coimbra — O Missionário, O Diplomata, O Bispo”, in *Stvda*, n.º 37 (separata). Lisboa: Centro de Estudos Ultramarinos.

LOPES, Flávio (coord.), 1993. *Património Arquitectónico Arqueológico Classificado. Distrito de Lisboa*, vol. II. Lisboa.

LUNA, Manuel Fortea, 2008. *La Iglesia de la Magdalena de Olivenza: Modelo del Gótico Português*. Publicação da tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 2001. Badajoz: Caja de Badajoz, D. L.

LUNDY, Miranda, 2006. *Sacred Geometry*. Nova Iorque: Wooden Books Ltd.

LURKER, Manfred, 1993. *Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos*. São Paulo: Ed. Paulus.

MACEDO, Diogo de, 1944. “Cantanhede”, in *Guia de Portugal*, vol. III. Lisboa: Gráfica Santelmo.

MACEDO, Lino de, 1992. *Antiguidades do Moderno Concelho de Vila Franca de Xira*, 2ª ed. (1ª ed. 1893). Vila Franca de Xira.

MAIO, Guerra, 1945. *Portugal Desconhecido*. Lisboa: Bertrand.

MARIA, D. Nicolau de Santa, 1668. *Crónica da Ordem dos Cônegos Regrantes do Patriarca Santo Agostinho*. Lisboa: na Officina de Joam da Costa.

MARIAS, Fernando; e BUSTAMANTE, Agustín (ed.), 1986. *Diego de Sagredo, Medidas del Romano (Toledo, 1549)*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

MARKL, Dagoberto; e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António, 1986. “A escultura do Renascimento”, in *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.

MARQUES, António Henrique de Oliveira, 1990. *Nova História de Portugal – Vol. IV – Portugal na Crise dos Séculos XIV e V*. Lisboa: Editorial Presença.

MARTINS, Fausto, 1984. “Estudo Iconográfico do Retábulo-Sacrário da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Caminha”, in *Actas do Seminário Luso-Galaico*, Comemorativo do VII Centenário do Foral de Caminha.

MARTINS, Manuel Carlos, 1941. “Epigrafia Regional”, in *Revista Altitude*, n.º 10, 11 e 12 – Boletim da Federação de Municípios da Beira Serra. Guarda: Federação de Municípios da Beira Serra.

MATOS, João da Cunha, 1977. *Montemor-o-Velho. Sua História. Sua Arte*. Coimbra: Epartur.

MATOS, Teresa da Cunha, 1996. *Nossa Senhora dos Anjos de Montemor-o-Velho. Um Caso Exemplar da Evolução do Gótico Flamejante ao Maneirismo*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Letras de Coimbra. Coimbra.

MICHELS, Ulrich, 2003. *Atlas de Música I. Parte Sistemática – Parte Histórica: dos primórdios ao Renascimento*. Lisboa: Gradiva Publicações.

MORATO, António Manuel; e FONSECA, João Valentim da, 1990. *Memória Histórica da Notável Vila de Abrantes Para Servir de Começo aos Anais do Município*. Abrantes: Câmara Municipal de Abrantes.

MOREIRA, Rafael, 1981. “A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal”, in *A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Actas do Simpósio Internacional, organizado pelo Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra. Coimbra.

_____, 1987. “A Capela dos Mareantes na Igreja Matriz de Caminha – Problemas de Iconografia e Iconologia”, in *Lucerna*, II série, Vol. II. Porto.

_____, 1991. *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal – A encomenda régia entre o moderno e o romano*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa. Lisboa.

_____, 1995. “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”, in *História da Arte Portuguesa*. PEREIRA, Paulo (dir.). Lisboa: Círculo de Leitores.

MOURA, Antonieta; e VERGIKOSK, Francisco Carlos (s.d.). *Roteiro Religioso - Concelho de Bombarral*. Bombarral.

NEVES, Amílcar Santos, 2008. *Memórias do Património – A Ega e o seu Antigo Termo*. Coimbra: G. C. — Gráfica de Coimbra.

NEVES, João Paulo Cardinal Martins das, 2011. *Esboço Histórico-Artístico da Sé Catedral da Guarda*. Guarda: Culturguarda/Teatro Municipal da Guarda.

NOGUEIRA, Pedro Álvares, 1942. *Livro da Vida dos Bispos da Sé de Coimbra*. Coimbra: Universidade, Arquivo e Museu de Arte.

NUNES, Cristiana; e PAIVA, Susana, 2010. *A Capela do Santíssimo Sacramento da Sé velha de Coimbra*. Coimbra: CC de Turismo, D. L.

OLEIRO, Diogo, [s.d.]. *Livro de Inventário*, manuscrito. Abrantes: Câmara Municipal de Abrantes.

ORTIGÃO, Ramalho, 1934-1947. “O Culto da Arte em Portugal e Outros Estudos”, in *Arte Portuguesa*, tomo I, 1.^a ed. Lisboa: Clássica Ed. A. M. Teixeira.

PACIOLI, Luca, 1991. *La Divina Proporción* (trad. espanhola de *De Divina Proportione*, 1509). Madrid: Akal Editores.

PAIS DA SILVA, Jorge Henrique, e CALADO, Margarida, 2005. *Dicionário dos Termos de Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença.

PALACIOS, José Carlos, 1990. *Trazas y Cortes de Cantería en el Renacimiento Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

PANOFSKY, Erwin, 1981. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença.

_____, 1982. *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa.

_____, 1983. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.

_____, 1989. *O Significado Nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença.

_____, 1995. *Estudos de Iconologia, Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa.

PARREIRA, Rui, 1989-1990. *Inventário do Património Arquitectónico e Construído do Concelho de Vila Franca de Xira – Notícia da Parcela 390-2*, Separata do Boletim Cultural Cira n.º 4. Vila Franca de Xira.

PENNICK, Nigel, 2001. *Sacred Geometry*. Londres: Capall Bann Publishing.

PEREIRA Ernesto, 1940. *A Catedral da Guarda – O Seu Retábulo*. Porto: Tipografia Porto Médico.

PEREIRA, Gabriel, 1891. *Documentos Históricos da Cidade de Évora*. Évora: Typ. da Casa Pia.

_____, 1934. *Estudos Diversos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

_____, 1948. *Estudos Eborenses*. Évora: Nazareth.

PEREIRA, José Fernandes, 1988. *Óbidos*. Lisboa: Editorial Presença, col. Cidades e Vilas de Portugal.

_____ (dir.), 2005. *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Caminho.

PEREIRA, Paulo (dir.), 1995. *História da Arte Portuguesa*, 3 vols. Lisboa: Círculo de Leitores.

_____, 2011 a). *Arte Portuguesa – História Essencial*. Lisboa: Círculo de Leitores, col. Temas e Debates.

_____, 2011 b). *A “Fábrica Medieval”. Conceção e Construção na Arquitectura Portuguesa (1150-1550)*. Tese doutoral apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa.

PESTANA, Manuel Inácio, 1994. “D. Jorge de Melo em Portalegre. O bispo, a história e a arte”, in *IBN MARUÁN*, Revista Cultural do Concelho de Marvão, nº4, Dezembro.

PIMENTEL, António Filipe, 2002. *A Morada da Sabedoria. I - O Paço Real de Coimbra: das Origens ao Estabelecimento da Universidade*. Tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra.

PINHO LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa, 1873-1890. *Diccionario Geographico, Estatístico, Chorographico, Heráldico, Archeológico, Histórico, Biográfico e Etymológico de Todas as Cidades, Villas e Freguesias de Portugal e de Grande Número de Aldeias*. Lisboa: Livr. Ed. De Mattos Moreira & Companhia.

PLATÃO, 2003. *Timeu*. SANTOS José Trindade dos (introd.), FIGUEIREDO, Maria José (trad.). Lisboa: Instituto Piaget, col. Pensamento e Filosofia.

PROENÇA, Raul, 1983. *Guia de Portugal*, vol. II, 2.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PUBLICAÇÕES DA FUNDAÇÃO ROBINSON, 2009. *A Requalificação da Igreja do Convento de São Francisco*, n.º 10, Janeiro. Portalegre: Fundação Robinson.

RAMOS, João Nogueira, 2001. *Nos Caminhos de Góis*. Lousã: Tipografia Lousanense.

RAMOS, Mário Paredes (dir.), 1656-1671. *Arquivo Histórico de Góis: Revista de História, Etnologia e Regionalismo do Concelho de Góis*, n.º1 (1956) – n.º 10/12 (1971). Torres Vedras.

RAVAZZINI, Giacomo, 1936. *Dizionario di Architettura*. Roma: Ed. Hoepli.

RÉAU, Louis, 2008. *Iconografia del arte Cristiano*. ALCOBA, Daniel (trad.), 3 tomos, 5 vols. Barcelona: Ediciones del Serbal, cop.

REIS, Vítor dos, 2002. *O Olho Prisoneiro e o Desafio dos Céus: a Primeira Demonstração Perspéctica de Filippo Brunelleschi e o Paradigma da Perspectiva Central*, nº 4. Lisboa: FBAUL, Biblioteca de Artes.

RESENDE, André de, 1553. *História da Antiguidade na Cidade de Évora*. Évora.

RESENDE, Garcia de, 1973. *Crónica de Dom João II e Miscelânea*. SERRÃO, Joaquim Veríssimo (introd.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ROBB, Nesca Adeline, 1969. *Neo-platonism of the Italian Renaissance*. Sydney: Allen & Unwin.

ROBINSON, James McConkey (ed.), 1990. *The Nag Hammadi Library in English: Translated and Introduced by Members of the Coptic Gnostic Library. Project of the Institute for Antiquity and Christianity, Claremont, California*. 3.^a ed. revista. São Francisco: Brill Publisher.

RODRIGUES, Adriano Vasco, 2000. *Guarda – Pré-história, História e Arte*. Guarda: Santa Casa da Misericórdia.

_____, 2001. *Guarda – Pré-História, História e Arte (monografia)*. Guarda: Santa Casa da Misericórdia.

RODRIGUES, Jorge; e PEREIRA, Paulo, 1988. *Portalegre*. Lisboa: Editorial Presença.

RODRIGUES, Mário Rui; e GOMES, Saúl António, 2012. *Notícias e Memórias Paroquiais Setecentistas*. Coimbra: Palimage, CHSC.

ROQUE, Maria Isabel Rocha, 2004. *O Altar Cristão: Evolução Até à Reforma Católica*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, col. Teses.

ROSSA, Walter, 2001. *Diversidade – Urbanografia do Espaço de Coimbra até ao Estabelecimento da Universidade*. Dissertação de Doutoramento, FCTUC. Coimbra.

SAGREDO, Diego de, 1986. *Medidas del Romano, Toledo, 1526*. Edição facsimilada, MARÍAS Fernando e BUSTAMANTE, Agustín (introd.). Madrid: Coleccion Tratados.

SALTEIRO, Ilídio, 1986. *A Arquitectura Retabular no século XVI*. Dissertação de Mestrado apresentada à FCSH/UNL. Lisboa.

SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO SAROAL, 1984. *Boletim Informativo da Misericórdia do Sardoal*, n.º 8. Sardoal: Santa Casa da Misericórdia do Sardoal.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de, 1933. *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, e das Milagrosamente Aparecidas, em Graça dos Pregadores e dos Devotas da Mesma Senhora*, tomo III. Lisboa (1711).

SANTOS, Reynaldo dos, 1929. *A Arquitectura em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional.

_____, 1950. *A Escultura em Portugal*, vol. II. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

_____, 1970. *Oito Séculos de Arte Portuguesa: História e Espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, 1949. *Inventário Artístico de Portugal – Vol. III Distrito de Santarém*. Lisboa: SNBA.

_____, 1955. *Inventário Artístico de Portugal – Vol. V, Distrito de Leiria*. Lisboa: SNBA.

SÉRLIO, Sebastiano, 1545. *Il Primo Libro d'Architettura (...), mis en langue françoise, par Jehan Martin (...)*. Paris: Jean Barbé. Consultado online em: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>

_____, 1977. *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Edição facsimilada de 1552, de Ivan de Ayala, Toledo. Valência: Albatros.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, 1959. *Santarém – História e Arte*. Santarém: Comissão Distrital de Turismo.

_____, 1976. “Évora e eborenses na expansão ultramarina”, in *A Cidade de Évora*, Boletim de Cultura da Câmara Municipal, n.º 59. Évora.

_____, 1994. *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SERRÃO, Vítor, 1990. *Santarém*. Lisboa: Editorial Presença.

_____, 1999. “A arquitectura renascentista algarvia: do modo romano ao Maneirismo”, in *O Algarve, da Antiguidade aos Nossos Dias*. Lisboa: Colibri.

_____, 2002. *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença.

SILVA, João Castro, 2001. *O Túmulo de Góis*. Tese de mestrado apresentado à Universidade Lusíada. Lisboa.

SMITH, Robert Chester, 1950. “The Portuguese Woodcarved Retable, 1600-1750”, in *BELAS ARTES, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2.ª Série, n.º 2. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, pp. 14-57.

_____, 1962. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

SOBRÉ, Judith Berg, 1989. *Behind the Altar Table The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press.

SOTTO MAIOR, Diogo Pereira, 1984. *Tratado da Cidade de Portalegre*. MARTINS, Leonel Cardoso (introd. e notas). Lisboa/Portalegre: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Câmara Municipal de Portalegre.

SOUSA, António Caetano de, 1953 a). *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo X. Nova ed. revista. Coimbra: Atlântida Livraria Editora.

_____, 1953 b). *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo XI. Coimbra: Atlântida Livraria Editora.

SOUSA COSTA, António Domingues de, 1990. *Portugueses no Colégio de São Clemente e Universidade de Bolonha Durante o Século XV*, vol. II. Bolonia: Publ. del Real Colegio de España.

SOVERAL, Manuel Abranches de, 1999. *História da Casa de Trofa*. Edição on-line em <http://www.soveral.info/historia.htm>

SUTTON, Andrew, 2009. *Ruler & Compass - Pratical Geometric Construction*. Nova Iorque: Wooden Books.

TORRE, Arnaldo della, 2012. *Storia Dell'Accademia Platonica di Firenze*. Trad. inglesa do original de 1902. Carolina do Sul: Nabu Press.

TORRES, Amadeu, 2006. “D. Diogo de Sousa no Contexto Cultural do Renascimento”, in *Humanitas*, Revista de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Univerisade de Coimbra, n.º 58. Coimbra.

TRINDADE, António de Oriol Pena Vazão, 2008. *Um Olhar Sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas: 1470-1816*. Tese de Doutoramento apresentado à FBAUL. Lisboa.

TRINDADE, João (leitura, apresent. e notas), 1985. *Memórias Históricas e diferentes apontamentos, acerca das antiguidades de Óbidos desde o ano de 308 de Jesus Cristo até ao presente, tirados dos historiadores portugueses e espanhóis e manuscritos originais dos arquivos, de que se faz menção nestes apontamentos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Câmara Municipal de Óbidos.

TURNER, Jane (dir.), 1996. *The Dictionary of Art*. Nova Iorque/Londres: Grove/Macmillan Publishers.

VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, 1991. *Arte Religioso en Olivenza*. Badajoz: Diputación Provincial.

VASCONCELOS, António de, 1915. “D. Jorge de Almeida, Bispo de Coimbra, 2.º Conde de Arganil”, in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. IV, n.º 4. Coimbra.

_____, 1930. *A Sé Velha de Coimbra, Apontamentos para a sua História*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

VASCONCELOS, Joaquim de, 1914. *Arte Religiosa em Portugal*. Porto: Emílio Biel.

VIEGAS, Susana Tordo de Almeida, 2012. *Convento de Santa Iria – Tomar – Fundamentos para uma Proposta de Recuperação e Valorização do Conjunto Arquitectónico* [texto fotocopiado]. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo. Lisboa.

VIEIRA, José Bento; e PEREIRA, Augusto Nunes (desenhos), 2001. *Santa Cruz de Coimbra – Arte e História*. Coimbra: Igreja de Santa Cruz.

VILELA, José Stichini, 1982. *Francisco de Holanda, Vida Pensamento e Obra*. Lisboa: Ministério da Educação e das Universidades.

VIRDIS, Caterina Limentani; e PIETROGIOVANNA, Mari, 2002. *Retables – L'âge Gothique et la Renaissance*. MENEGAUX, Odile (trad.). Paris: Citadelles & Mazenod.

VITRÚVIO, Marco, 2006. *Tratado de Arquitectura*. MACIEL, Manuel Justino (trad. do latim, introd. e notas), HOWE, Thomas Noble (ilustr.). Lisboa: IST Press.

VITRY, Paul, 1933. *Essai Sur L'Oevre des Sculpteurs Français au Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

WATSON, Walter Crum, 1908. *Portuguese Architecture*. Londres: Archibald Constable.

WITTKOWER, Rudolph, 1987. *La Escultura: Procesos e Principios*. Madrid: Alianza Forma.

_____, 2002. *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.

ZILLES, Urbano (trad. e introd.), 2004. *Evangelhos Apócrifos*, 3.^a ed. Porto Alegre: Edipucrs.

